

UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE  
Faculté des lettres et sciences humaines  
Département de philosophie et d'éthique appliquée

LE THÉÂTRE OU LA PRATIQUE DE LA VÉRITÉ  
Les tragédies de Sénèque au service de l'art de vivre stoïcien

Par Noémie VERHOEF

Sous la direction de Benoît CASTELNÉRAC

Mémoire soutenu le 8 novembre 2018

# Table des matières

Table des matières	1
Remerciements	3
Résumé	4
Abstract	5
Introduction	6
Problématique	9
Hypothèses	10
Méthodologie	10
Chapitre 1 : Fondements théoriques	12
<b>1.1 De l'origine naturelle du langage</b>	12
1.1.1 Le naturalisme dans le <i>Cratyle</i> de Platon	12
1.1.2 La réappropriation stoïcienne du naturalisme	13
<b>1.2 Vérité et discours</b>	17
1.2.1 Le réalisme stoïcien au profit de la quête de connaissances	17
<b>1.3 Rhétorique tragique et éthique pratique</b>	21
1.3.1 La mythologie efficace	21
3.1.2 La rhétorique des passions de Gorgias	23
3.1.3 Créer le réel	25
Chapitre 2 : vulgariser le réel	27
<b>Première partie : la place de l'artiste dans le cosmos</b>	27
1.1 L'art comme mouvement rationnel de la matière	27
1.2 Art divin et art humain	29
1.3 Éduquer sans faire la morale	32
1.4 Incorporéité des concepts stoïciens	35
<b>Deuxième partie : Dire, c'est agir</b>	37
2.1 L'utilité de la philosophie	37
2.2 La poésie au service de la philosophie	41
2.3 La maxime, un raccourci vers la sagesse ?	44
Chapitre 3 : La tragédie comme ultime remède	47
<b>Première partie : les particularités du genre tragique</b>	47

	2
1.1 La musique et le chant	48
1.2 L'histoire	51
1.3 Le caractère	52
Deuxième partie : faites ce que je dis et non ce que je fais	53
2.1 Éloge du contre-exemple	53
2.2 <i>Dolor, furor et nefas</i> : le chemin qui mène à la folie	56
Chapitre 4 : Médée : humaine, trop humaine ?	59
Introduction	59
Première partie : la violence et l'horreur au cœur du quotidien	60
1.1 Les <i>ludi</i> romains	60
1.2 Quand la violence rend justice	63
1.3 Quel public cible pour la <i>Médée</i> de Sénèque ?	64
Deuxième partie : Médée, un antimodèle au service de l'art de vivre	66
2.1 <i>Médée</i> , un miroir du traité <i>De ira</i>	66
2.2 Un contre-exemple vaut mille maux	73
2.2.1 Fuyez la Médée en vous	74
2.3 Le style littéraire de Sénèque ne tient pas du hasard	78
2.4 La parole performative	83
Conclusion du mémoire	88
Bibliographie	90
Sources primaires	90
Sources secondaires	90

## Remerciements

Toutes les personnes qui ont rendu possible cet accomplissement personnel et professionnel connaissent le chemin sinueux que j'ai dû emprunter bien malgré moi et elles ont toutes su, à leur manière, être à la fois compatissantes et encourageantes. Je serai toujours reconnaissante d'être entourée d'êtres humains si exceptionnels que les mots ne suffiront jamais à les décrire.

J'aimerais d'abord remercier mon directeur, prof. Benoît Castelnérac, de m'avoir inculqué — à la fois par l'exemple, ses conseils et ses connaissances encyclopédiques de l'Antiquité — la rigueur nécessaire à toute démonstration philosophique digne de ce nom. Je ne peux penser à un autre professeur qui aurait été mieux à même de dompter les aléas de mon esprit tout en les aiguillant systématiquement dans la bonne direction.

Ensuite, je voudrais remercier prof. André Duhamel pour son humanisme légendaire et son authentique souci de mon bien-être. Merci pour ces quelques après-midis passés dans votre petit coin de paradis philosophique et littéraire à Saint-Venant-de-Paquette. J'en suis toujours repartie le cœur léger et la tête remplie d'idées.

Finalement, je ne peux passer sous silence l'indéfectible soutien que m'a apporté ma famille à travers les années. Merci à ma mère qui a toujours été et continue d'être un exemple de détermination ; elle qui comprend mieux que quiconque ce que c'est que de faire sa place, en la taillant dans le roc s'il le faut, et de ne jamais abandonner. Merci à mon père qui a, sans le savoir, été mon premier contact avec la sagesse stoïcienne. À tous les jours, il fait honneur à cet art de vivre que plusieurs décrivent comme étant impossible à réaliser, mais dont il a su être l'exemple vivant à tellement de reprises. Merci à mon amoureux, cet alchimiste qui a parfaitement dosé ses encouragements, sa compassion, son pragmatisme, son réalisme et son humour, créant ainsi un cocktail efficace contre le découragement et la peur de l'échec. Je voudrais aussi remercier du plus profond de mon âme la petite humaine la plus spontanée, intelligente, drôle, machiavélique parfois (!) que je connais, mais qui mieux que n'importe qui ou n'importe quoi sait me recentrer sur l'essentiel même lorsque j'ai la tête dans les nuages : ma fille, mon trésor, Alexe.

## Résumé

La *Médée* de Sénèque ne laisse aucun lecteur indifférent. Ou bien elle nous plaît pour ses références philosophiques à peine voilées, son style impérial un brin pompeux, sa myriade de référents culturels, ses descriptions poignantes de la folie abyssale dans laquelle sombre la protagoniste et sa mise en scène de l'horreur ordinairement monstrueuse de l'infanticide — ou bien on la déteste exactement pour les mêmes raisons.

Dans ce mémoire, nous proposons une interprétation nouvelle de cette œuvre phare de Sénèque dans l'espoir que celle-ci contribue au débat sur la pertinence et la portée philosophique des tragédies de notre auteur. En puisant dans les fragments de Chrysippe et d'autres stoïciens grecs, nous démontrerons que la *Médée* latine est au centre d'une éthique pratique que Sénèque a voulu mettre en place par son théâtre. En effet, nous sommes d'avis que Sénèque a voulu, par le biais de son théâtre, avoir un impact réel et significatif sur le caractère des auditeurs; alors que ses traités s'adressent à des adeptes de la philosophie – ceux qui sont *a priori* convaincus du bien-fondé de l'éthique stoïcienne par le biais de la raison – nous sommes d'avis que ses tragédies véhiculent le même message que son œuvre philosophique tout en s'adressant non pas à la raison, mais bien à l'émotion, c'est-à-dire le spectre des passions qui concerne le caractère moral. C'est ce qui confère aux tragédies de Sénèque toute leur efficacité morale. Après avoir établi les fondements théoriques nécessaires à notre interprétation, nous analyserons ensuite le style propre aux tragédies de Sénèque tout en le comparant au modèle de la tragédie latine et à la *Médée* grecque afin d'en cerner les principales caractéristiques originales. Finalement, nous mettrons notre interprétation du théâtre de Sénèque à l'épreuve en l'appliquant à plusieurs extraits pertinents de *Médée* pour en tester la cohérence.

Mots-clés : Sénèque, tragédie, Médée, épistémologie, philosophie du langage, art, poétique, rhétorique, analyse.

## Abstract

Nobody is left unaffected by Seneca's *Medea*. Either we like it for its philosophical whims, its profound yet somewhat pompous style, its many cultural references, its poignant depictions of Medea's furious descent into insanity and Seneca's incredibly blunt staging of infanticide — or we hate it for the exact same reasons.

This thesis contributes to the debate about the philosophical importance of Seneca's tragedies. I will demonstrate that Seneca's goal in writing tragedies was to have significant impact on this audience's *ethos*. While it is possible for someone interested in philosophy to be profoundly touched by a treatise or a philosophical debate, I will show that Seneca wanted to have the same impact on people who were not incline to philosophical thought. Hence, these people needed to be convinced not by reason, but by the sole force of emotion.

Based upon a scrupulous analysis of what is left of Stoicism's Founding Fathers' work on epistemology, language, rhetoric, poetics and art of living, my argument will show that not only are Seneca's plays philosophically relevant, but they are the cornerstone of his practical ethics. I will outline the main characteristics of latin tragedy in order to situate Seneca's style in relation to the Greek version of the play and Roman culture in general. Finally, I will put my interpretation to the test in applying it to many significant excerpts of the play.

Key-Words : Seneca, tragedy, Medea, epistemology, philosophy of language, art, poetics, rhetoric, analysis.

# Introduction

*Qu'est-ce donc que le bien ? La science. Qu'est-ce que le mal ? L'ignorance.  
Le philosophe, l'artiste en sagesse saura, suivant l'occasion, rejeter ou choisir.*  
Sénèque, *Lettre 31*, 6

*[...] l'âme renferme des notions mal éclaircies,  
qui ne deviennent vérités pratiques  
qu'en passant dans les formes du langage.*  
Sénèque, *Lettre 94*, 29

La deuxième de ces phrases — si précieuse, mais enfouie parmi les considérations éclectiques de Sénèque — n'eut écho que dans l'interprétation de l'épistémologie et de la poétique stoïcienne développée par Staley dans son ouvrage paru en 2010, *Seneca and the Idea of Tragedy*. D'autres commentateurs de l'œuvre littéraire de Sénèque ont traditionnellement tenté, bien en vain, de calquer l'art de vivre stoïcien sur ses tragédies. En effet, plusieurs personnes n'ont vu dans les œuvres littéraires de Sénèque qu'une façon de reformuler le propos philosophique contenu dans ses traités sous la forme de tragédies, soit pour le plaisir de l'auteur lui-même ou pour initier l'auditoire à la philosophie. Or, bien que nous développions aussi une hypothèse qui soutient l'idée que la philosophie puisse transparaître dans la tragédie, nous ne nous contenterons pas d'une étude comparative entre les œuvres philosophiques et les tragédies. Nous pensons au contraire qu'il est impossible de bien comprendre les œuvres tragiques de Sénèque sans d'abord tenter de mettre en commun la philosophie stoïcienne du langage, leur épistémologie et leur poétique tout à la fois.

Au terme de cette démarche, une foule de questionnements connexes continue de rendre la réponse à la question de départ « pourquoi la tragédie chez Sénèque ? » toujours plus complexe et obscure, parfois même semée d'incohérences. En effet, comment s'expliquer qu'un fervent défenseur de l'ataraxie mette le temps et l'effort pour écrire des pièces qui montrent l'être humain dans toute la turbulente déchéance de ses passions ? Pourquoi un avocat de la vertu s'appliquerait-il à dépeindre l'humain sous son plus mauvais jour ? En tant que projet littéraire, la question est déjà intéressante.

Une autre question s'impose alors : comment comprendre l'efficacité de son théâtre si, historiquement, nous n'avons encore aucune preuve qu'il a été joué, ne serait-ce qu'une seule fois ? Quel bénéfice Sénèque tirait-il de l'écriture de ses pièces ? N'était-ce qu'un passe-temps ou un exercice d'éloquence pour un vieux philosophe fatigué d'écrire des traités ?

Avant les éclaircissements de Staley, on se perdait dans les dédales de ces questionnements sans pouvoir comprendre ce qui les motivait et les rendait caduques tout à la fois. C'est grâce à son interprétation du théâtre de Sénèque comme s'inscrivant dans une tradition stoïcienne de la philosophie du langage et de l'épistémologie, combinée à la grande importance que ceux-ci octroient à l'art de vivre, qu'il nous est maintenant possible d'avoir une idée plus complète de ce que pouvait représenter l'art en général pour les stoïciens de l'Empire.

Une poétique stoïcienne propre à l'œuvre de Sénèque, voilà ce que nous proposons d'ajouter à l'interprétation déjà fort utile de Staley. Ce commentateur fut, à notre connaissance, le premier à constater l'impératif de recréer une poétique stoïcienne adaptée aux œuvres de Sénèque. Il a donc mis en avant plusieurs éléments qui avaient jadis été occultés par d'autres, par exemple les réponses de Sénèque aux critiques de Platon et aux éloges d'Aristote concernant la tragédie. Son travail a notamment apporté un éclairage nouveau sur la façon dont une tragédie pouvait véhiculer des idées et, dès lors, persuader.

Cela nous permettra de faire un pas de plus vers une compréhension concrète de ce que Sénèque, en tant qu'érudit stoïcien, pouvait espérer accomplir grâce à l'écriture de ses tragédies et proposer une réponse plus satisfaisante à la fameuse question « pourquoi la tragédie chez Sénèque ? »

Notre objectif est bien de formuler une poétique stoïcienne propre à l'œuvre de Sénèque, dans la suite de Mary-Anne Zagdoun qui s'est proposée de retrouver les fragments et les traités de certains philosophes stoïciens, qui forment le contenu d'un livre intitulé *La philosophie stoïcienne de l'art* – un ouvrage fort utile mais dont nous n'admettons pas toutes les conclusions. L'une de nos divergences d'opinions est que l'auteure a choisi de fonder son système d'interprétation de l'art sur des textes d'auteurs du moyen stoïcisme et du stoïcisme romain par le biais d'auteurs tels qu'Ariston, Poséidonios, Aétius et Cicéron. Elle utilise de nombreux fragments de ces philosophes afin de recréer, avec brio, une ébauche de ce qu'une poétique stoïcienne pourrait être. Bien que plusieurs passages de son livre soient particulièrement éclairants concernant la forme poétique et le « style » stoïcien, nous sommes d'avis que ces explications gagnent en cohérence et en profondeur en s'appuyant davantage sur les fondements théoriques ébauchés par Staley. De plus, nous considérons le stoïcisme ancien comme une source plus fiable pour arriver à nos fins, et ce malgré le peu de fragments au sujet de l'art qui sont parvenus jusqu'à nous. En effet, Sénèque y fait lui-même référence alors que nulle part dans son œuvre n'avons-nous trouvé de référence à



des auteurs du Moyen Portique comme Poséidonios ou encore Ariston. Finalement, le travail de Zagdoun sur le parallèle à faire entre l'art humain et l'art divin nous sera aussi d'une grande utilité. Grâce à ses travaux, nous comprendrons mieux à quel point les stoïciens étaient cohérents en matière de philosophie de la nature et combien il était important pour eux que cette cohérence ne soit pas mise de côté lors de l'écriture d'une œuvre littéraire.

## Problématique

Malgré la pertinence incontestable des recherches effectuées par Staley et Zagdoun, il n'en reste pas moins que la problématique de l'utilité du théâtre de Sénèque – non pas comme passe-temps mondain ou comme thérapie personnelle, mais comme pièce maîtresse de son éthique pratique – demeure entier.

En effet, comment pouvons-nous inscrire la tragédie, avec la description insistante de l'horreur et de l'immoralité des passions humaines qu'elle véhicule, dans le cadre d'une philosophie morale austère telle que celle des Stoïciens? Il ne suffit pas de montrer que l'art tragique permet de reformuler les propos philosophiques de Sénèque, mais bien qu'il est *nécessaire* afin que son système philosophique soit cohérent en tant que tel.

Alors que certains, dotés d'une certaine inclination naturelle envers la philosophie, sont assez mûrs pour se laisser influencer par elle par le biais de la raison ; d'autres, complètement imperméables à la sagesse stoïcienne lorsqu'elle se présente sous la forme de traités ou de cours de philosophie, sont tout à fait laissés pour compte, abandonnés à eux-mêmes par les tenants d'une philosophie pourtant hautement humaniste et universaliste. Pour surmonter cette évidente contradiction, il faut remonter aux conceptions stoïciennes de la vérité et de sa transmission par le biais du langage. C'est en effet seulement en appréciant véritablement la subtilité de leur pensée à propos du rôle de la raison et de celui des passions – trop souvent escamoté par des interprétations binaires et donc réductrices de la psychologie stoïcienne – que nous pouvons comprendre comment un sage stoïcien serait en mesure d'utiliser la représentation des passions sur scène comme moteur efficace de l'éthique pratique. Dès lors, nous comprendrons que le Sage a une place privilégiée dans le *continuum* universel car il incarne l'Artiste en sagesse, c'est-à-dire qu'il met en œuvre la vérité du monde afin que celle-ci soit rendue évidente aux Hommes – tout comme le fait l'esprit de Dieu lorsqu'il meut la matière.

Toutefois, alors que Dieu s'adresse à la rationalité des êtres humains capables de comprendre les lois de la nature qui les entoure, les œuvres tragiques de Sénèque s'adressent aux émotions de ceux dont la rationalité est insuffisamment développée. Ce faisant, il leur impose une sagesse qui leur sera bénéfique et ce, bien malgré eux.

Comment le sage, devenu tragédien, peut-il utiliser les passions dévastatrices qu'il met en scène pour rendre plus efficiente encore sa réforme des âmes? Comment les passions, que les

Stoïciens désignaient comme les pires ennemies de la raison et la cause de tous les maux de l'humanité, peuvent-elles être d'un quelconque secours aux êtres déraisonnables?

## Hypothèses

Afin de répondre à ces questions, nous élaborerons une poétique stoïcienne proprement adaptée aux tragédies de Sénèque et à ses fins philosophiques. Pour ce faire, nous devons mettre de l'avant l'importance du langage comme véhicule de vérité ainsi que des représentations (*phantasia*) comme outils langagiers de représentation compréhensives réelles. Nous devons aussi montrer que les émotions ressenties par l'auditoire lors d'une représentation théâtrale (les *eupathetai*) ne sont pas du même acabit que les émotions réelles, sans toutefois perdre de leur pouvoir réformateur lorsqu'elles sont préalablement maniées par l'artiste en sagesse.

## Méthodologie

Pour retracer les linéaments d'une poétique stoïcienne cohérente avec l'ensemble de leur philosophie, nous avons choisi d'utiliser l'œuvre philosophique de Chrysippe telle que rendue accessible par le travail colossal de recension fait par Richard Dufour (2004). Nous croyons que l'Ancien portique est plus à même de nous instruire fidèlement quant au rôle social que peut avoir l'art sous toutes ses formes et que nous serons capables d'en faire ressortir une poétique stoïcienne instructive à propos de la portée morale des œuvres de Sénèque. De plus, nous croyons avantageux de nous reporter aux sources du stoïcisme car celui-ci était contemporain d'autres écoles philosophiques dont les thèses sur l'art sont plus reconnues dont les vestiges sont plus complets et à partir desquelles notre interprétation de la poétique stoïcienne pourra mieux prendre vie. Nous pensons notamment aux critiques de l'art rebattues de Platon telles qu'éditées dans *La république* et, bien sûr, à la *Poétique* d'Aristote, mais aussi aux thèses inédites de Gorgias le rhéteur à propos de la force persuasive des émotions et du naturalisme tel qu'attribué à Cratyle dans l'œuvre éponyme de Platon. Selon nous, il est fort probable que Sénèque ait été au fait de telles théories et les ait utilisées afin d'ériger sa conception de l'art en système de philosophie pratique.

À tout le moins, à la lecture de la démonstration qui suit, nous estimons que le théâtre de Sénèque s'harmonise admirablement avec la philosophie stoïcienne dans son ensemble et permet un regard nouveau sur de multiples œuvres de Sénèque, dont la *Médée*.

Notre choix d'utiliser cette pièce pour valider la poétique stoïcienne telle que nous l'aurons mise sur pieds ne tient pas du hasard. En effet, si on peut croire que notre poétique s'applique aussi aux autres tragédies sénéquéennes, la démonstration de nos hypothèses par le biais de la *Médée* tient de l'évidence car les parallèles entre celle-ci et le *De ira* sont particulièrement Ce parallèle entre un traité et une tragédie particulière offre l'avantage considérable au lecteur de mesurer le degré de cohérence entre la philosophie et la tragédie sénéquéenne. Toutefois, nous aurions aussi pu faire le même exercice avec l'*Œdipe roi*, l'*Agamemnon* ou le *Thyeste*, mais le travail que cela aurait impliqué aurait été d'une ampleur qui dépasse les fins de ce mémoire.

# Chapitre 1 : Fondements théoriques

## 1.1 De l'origine naturelle du langage

### 1.1.1 Le naturalisme dans le *Cratyle* de Platon

*Si l'on ignore en quoi consiste la justesse des noms primitifs,  
il est impossible de reconnaître celle des dérivés;  
l'on se condamnera, alors, à ne dire que des sornettes.*  
(Platon, *Cratyle*, 426b)

Le *Cratyle* est l'un de ces dialogues où l'ironie socratique est omniprésente. Bien que Socrate s'adonne à l'examen minutieux des deux thèses qui opposent ses interlocuteurs, on le sent très sceptique à l'égard de celle de Cratyle,<sup>1</sup> qui est d'avis que le langage est d'origine purement naturelle. En plusieurs endroits, alors qu'il semble vouloir défendre cette thèse par l'étude élaborée des noms et de leur origine, Socrate met tellement l'accent sur des exemples littéraires et historiques qu'il semble pousser l'ironie à la limite de l'absurde.<sup>2 3</sup>

Ce ne sera pas sans embûches que Platon tentera de découvrir les origines du langage. Lors de son entretien avec Hermogène, Socrate apporte des arguments convaincants en faveur d'une conception naturaliste du langage en faisant avouer à son interlocuteur que les choses ont une essence stable qui ne dépend pas de nous (Platon, *Cratyle*, 386c), que les actes qui se rapportent aux choses sont une forme déterminée de réalité, c'est-à-dire qu'ils se font en conformité avec leur propre nature et non selon notre façon de voir (Platon, *Cratyle*, 386e), que parler est un acte et qu'ainsi il faut nommer les choses suivant le moyen qu'elles ont naturellement d'être nommées (Platon, *Cratyle*, 387d) et que c'est à l'aide d'un nom qu'on nomme, ce qui implique que le nom soit un instrument qui sert à instruire et à distinguer la réalité (Platon, *Cratyle*, 388e). Socrate

---

<sup>1</sup> « D'après Cratyle que voici, il existe une dénomination correcte naturellement adaptée à chacun des êtres : un nom n'est pas l'appellation dont sont convenus certains en lui assignant une parcelle de leur langue qu'ils émettent, mais il y a, par nature, une façon correcte de nommer les choses, la même pour tous, Grecs et Barbares. » (Platon, *Cratyle*, 383a)

<sup>2</sup> Socrate fait dire tout et son contraire aux noms grâce à l'onomastique : « Mais d'autre part aussi, en laissant à chacun la faculté d'intercaler des lettres et d'en retrancher à son gré, il deviendra bien facile d'accommoder chaque nom à tout ce qu'on voudra. » (Platon, *Cratyle*, 418b)

<sup>3</sup> Plusieurs études ont été menées par un vaste éventail de commentateurs, mais il n'existe à ce jour aucun consensus à propos de l'école de pensée que pouvait bien représenter Cratyle. Si ce n'était du fait que Chrysippe est venu quelque deux cents ans après Platon, on aurait pu jurer que ce dernier parodiait de main de maître le grand logicien stoïcien.

explique alors que c'est le « législateur » qui établit les noms (Platon, *Cratyle*, 388e) et qu'il le fait en ayant les yeux fixés sur le nom en soi pour imposer aux sons et aux syllabes le nom approprié naturellement à chaque objet. Ce travail est ensuite contre-vérifié par le dialecticien, qui dirige le travail du législateur afin de le prémunir contre les erreurs de jugement.

La démonstration de Socrate semble vouloir montrer que le nom en soi et la forme intelligible seraient deux facettes différentes d'une seule et même chose : d'une part, l'Idée en tant que telle et d'autre part sa désignation naturelle, que le législateur doit fixer pour créer un langage humain qui soit adéquat.

Ainsi, Socrate semble donner beaucoup de crédit à la thèse avancée par Cratyle. En effet, si le législateur fait bien son travail et qu'il fixe des yeux le nom en soi (qui est lui-même une fidèle représentation de l'Idée de la chose que l'on veut nommer) alors ne peut-on pas dire que les mots créés par le législateur ont un lien ontologique avec les Formes intelligibles qu'ils désignent ? Fidèle à son habitude, Socrate se tourne alors vers Cratyle et commence à démentir la thèse qu'il vient d'établir contre Hermogène. Il montre alors que parfois on ne peut remonter à une origine unique d'un nom, car il y a plusieurs manières de nommer une même chose (Platon, *Cratyle*, 391c-d). Socrate se livre ensuite à une étude onomastique de laquelle il est impossible de tirer une quelconque certitude, car on ne peut être certain que le législateur a bel et bien fait son travail et que le nom d'origine exprime efficacement l'Idée qui en justifie l'existence. Après tout, les hommes ne sont-ils pas capables de dire faux ? (Platon, *Cratyle*, 430a)

Socrate conclut que les noms ont été établis par le législateur selon une méthode mimétique : comme le peintre imite la réalité en peignant, et le sculpteur en sculptant, le législateur a tenté d'imiter l'Idée de ce qu'il voulait exprimer au moyen des mots.<sup>4</sup> Or, puisque selon Socrate il est possible d'atteindre l'Idée sans faire usage du langage, on comprend que l'onomastique semble n'être, aux yeux de Platon, qu'un jeu où la recherche de vérité n'a rien à voir.

### 1.1.2 La réappropriation stoïcienne du naturalisme

Or, pour les stoïciens, il en est tout autrement. Bien qu'ils n'aient pas offert la même explication que Platon pour le justifier, préférant les hypothèses physiques aux allégories mythologiques, le naturalisme a fortement teinté leur philosophie, et ce, dans tous ses aspects. En

---

<sup>4</sup> Tel qu'expliqué dans l'œuvre de Zagdoun, Janaway a bien démontré l'ineptie de cet argument de Socrate, car « La Forme, par définition, n'est pas apparente et, à supposer que son imitation soit possible, on obtiendrait la Forme même et non son image. » (Zagdoun, 2000, p. 12)

effet, plutôt que de tenter d'expliquer l'adéquation entre un mot et la réalité par le travail d'un « législateur » ou d'un « dialecticien », les stoïciens ont tenté de démontrer qu'il y avait une sympathie naturelle entre le langage et la réalité. Pour eux, la vérité ne se retrouve pas uniquement dans le monde tangible — ce qui dénote un autre point de rupture évident avec la tradition platonicienne — mais également dans les signes qui la dénotent, c'est-à-dire dans le langage courant. De fait, pour les stoïciens, le signe est une vérité évidente grâce à laquelle une vérité non évidente se trouve révélée. (Sextus Empiricus, *Questions pyrrhoniennes*, II, 97, 1-102, 1 cité dans Dufour, 2004, tome I, p. 292) La raison en est que puisque les stoïciens considéraient toute chose qui est susceptible de produire un effet comme un corps, ils étaient obligés d'attribuer la corporéité à pratiquement tous les existants. Ainsi, Dieu, l'âme, le langage, le Bien, l'Homme et le monde sont autant d'exemples de choses qui sont des corps individuels, car leur effet sur d'autres corps est rendu évident par l'expérience.

[...] « Le bien est-il un corps ? » Le bien agit, puisqu'il est utile : or, ce qui agit, est corps. Le bien donne du mouvement à l'âme, il en est comme la forme et le moule : ce qui est la propriété d'un corps. Les biens du corps sont corps eux-mêmes : donc il en est ainsi des biens de l'âme, car l'âme aussi est corps. Le bien de l'homme est nécessairement un corps, l'homme étant corporel. (Sénèque, *Lettre 106*, 3-5)

Ce matérialisme actif est toutefois doublé d'une conception immanentiste d'un dieu providentiel qui est cause de tout et dont l'intellect meut la matière qui, par elle seule, est inerte.

Nos stoïciens disent, comme tu le sais, qu'il y a dans la nature deux principes générateurs de tout ce qui existe : la cause et la matière. La matière, gisante et inerte, toute passive, chômerait, si quelqu'un ne lui imprimait le mouvement. La cause, autrement dit la raison, façonne la matière, la tourne dans le sens qui lui plaît, se sert d'elle pour toute sorte d'ouvrages. Il y a donc nécessairement le substrat dont est faite la chose, et l'agent qui la fait : celui-ci est la cause; l'autre, la matière. (Sénèque, *Lettre 65*, 2)

La matière est passive; la cause qui lui imprime le mouvement est le *pneuma*, l'intellect du dieu qui le traverse à tous les instants et qui permet son mouvement rationnel. Cette distinction d'ordre logique entre matière et intellect n'a pourtant pas lieu d'être en réalité, car même si la matière et le *pneuma* sont distincts dans notre compréhension des choses, ils sont parfaitement mélangés, ce qui permet au dieu d'ordonner le monde en tout temps.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> « Le monde entier, avec ses parties, ils le nomment dieu. Ils affirment qu'il est seul et unique, limité, vivant, éternel et dieu, car tous les corps sont contenus en lui et il n'existe aucun vide en lui. » (Eusèbe, *Préparation évangélique* XV, 15,1 ,1-7 cité dans Dufour, 2004, tome II, p. 20)

Plus encore, les stoïciens avaient une conception vitaliste du monde. Ils considéraient en effet qu'il existait une symbiose parfaite entre le tout et ses parties, ce qui implique nécessairement que tout changement sur une partie a aussi une incidence sur le tout. Cette conception holiste du monde est ce qui sous-tend la pensée stoïcienne à propos de la nature. Selon eux, il existe effectivement une sympathie naturelle et parfaite entre la nature et l'ensemble des parties qui la constitue.

Grâce au *continuum*, toutes les parties de l'univers se correspondent. La *sumpatheia* régit le monde. Cette théorie était déjà celle de Chrysippe. [...] Un texte de Sextus Empiricus décrit de façon suggestive les effets de la sympathie. Il montre l'univers comme un tout unifié, gouverné par la sympathie et qui réagit exactement comme un corps humain, qui se verrait amputé d'un doigt (Zagdoun, 2000, p. 107).

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que les stoïciens étaient aussi de fervents réalistes en matière de sémantique et d'étymologie ; ce n'est qu'une conséquence logique et directe de leur vision du monde. En effet, puisque tout ce qui est susceptible de créer un effet est nécessairement corporel et que tout ce qui est corporel est mû par l'intellect d'un dieu providentiel, il va de soi que le langage (qui a d'indéniables effets sur l'âme) est nécessairement corporel et qu'il ne se soustrait pas à la bienveillance du dieu. C'est ainsi que Chrysippe, le plus éminent des logiciens stoïciens, n'a pu résister à la tentation de voir en l'étymologie une manière privilégiée d'atteindre la vérité telle qu'elle a été inculquée dans le monde par l'intellect originel. Comme le rapporte Barnes, pour les philosophes du Portique,

La principale tâche de l'étymologie est d'expliquer les raisons pour lesquelles un mot s'est vu assigner telle forme, comment il se l'est vu attribuer et comment celle-ci a évolué — et ainsi détecter sa vraie signification. Le terme *etumologika* n'a jamais été recensé avant Chrysippe et *etumologia* est, selon toute vraisemblance, une expression stoïcienne par laquelle ils désignaient que la démarche de recherche de la raison pour laquelle tel mot a été attribué à telle chose était intimement liée à la quête de vérité. (Barnes, 1999, p. 182)

À cet effet, plusieurs fragments du traité *De l'âme* de Chrysippe rapportent une argumentation largement fondée sur l'origine des mots, sur des expressions courantes et sur des canons de la littérature grecque. Par exemple, alors que Chrysippe argumente en faveur du cœur comme siège de la partie directrice de l'âme,<sup>6</sup> il écrit que « [...] le cœur (καρδία) a reçu son nom

---

<sup>6</sup> Alors que pour Platon, l'âme est tripartite (*Timée*, 44d), pour les stoïciens, elle est plutôt divisée en huit parties : « Les stoïciens affirment qu'elle est composée de huit parties : cinq correspondent au sens (la vue l'ouïe, l'odorat, le



de la force et du pouvoir qu'il possède du fait que la partie dominante et maîtresse de l'âme réside en lui, ce pouvoir étant pour ainsi dire appelé *κρατία*. » (Chrysippe, *De l'âme*, I cité dans Dufour, 2004, tome II, p. 302)

Comme l'exemple précédent le montre bien, nous avons raison de croire que « le langage, pour les stoïciens, avait une origine et un sens « naturels » et n'était pas seulement un ensemble de symboles issus d'une convention. » (Gill cité dans Inwood, 2003, p. 38) Plus encore, d'autres passages où Chrysippe utilise des références culturelles démontrent que non seulement l'argumentation stoïcienne se fondait sur une théorie naturaliste du langage, mais aussi sur la conviction que les canons de la littérature donnaient accès au sens originel des mots.

Que la partie désirante se trouve elle aussi à cet endroit [le cœur], on le voit à partir de ces passages : « Car jamais un tel désir d'une déesse ni d'une femme, en m'inondant, n'a dompté le cœur en ma poitrine. » (*Iliade*, XIV, 315-316) [...] Que la partie agressive se trouve à cet endroit, de nombreux passages de ce genre le montrent : « Héra ne contenait pas sa colère dans sa poitrine et prit la parole » (*Iliade*, IV, 24); de plus, « la colère qui induit l'homme prudent à se mettre en fureur et qui semble bien plus douce que le miel sur la langue monte dans la poitrine des hommes comme une fumée! » (Homère, *Iliade*, XVIII, 108-110 cité dans Dufour 2004, tome II, p. 338)

Cette incursion dans la culture populaire grecque, doublée de la prétention qu'elle peut nous renseigner sur des vérités immuables du monde, est un aspect puissant de la conception stoïcienne du langage. On suppose en effet que la seule étude de ces textes permette de tirer des conclusions vraies sur le monde et, inversement, que le monde — le souffle du dieu — s'exprime à travers les mots que les hommes utilisent. Cette relation bidirectionnelle montre bien que les stoïciens avaient à la fois la prétention de pouvoir dire vrai grâce au langage, mais aussi qu'il soit possible d'utiliser les mots comme autant d'indices qui permettent d'atteindre la vérité du monde.

Il va sans dire que cette conception matérialiste permet aussi aux stoïciens de donner beaucoup de pouvoir aux mots sur l'âme humaine. Lorsque Sénèque parle des gens qui n'ont pas besoin d'un enseignant de philosophie, mais d'un dompteur de l'âme, il fait état du pouvoir coercitif que peuvent avoir les mots sur l'âme même la plus rebelle<sup>7</sup>. C'est dire que pour les

---

goût le toucher) la sixième correspond à la voix, la septième au sperme, la huitième est la partie directrice elle-même dont toutes les autres proviennent par extension, avec cleur organe propre, d'une manière analogue aux tentacules d'un poulpe. » (Aétius, IV, 4,4 = Pseudo-Plutarque 898E6-F3 cité dans Dufour, 2004, tome II, p. 258)

<sup>7</sup> « Pour combattre une frénésie qui avait étendu partout son empire, la philosophie a dû se montrer plus active ; elle a proportionné ses forces aux forces accrues de l'ennemi contre lequel elle s'armait. » (Sénèque, *Lettre 95*, 29)

stoïciens, on peut modeler l'opinion de quelqu'un à la manière d'un sculpteur, pourvu que les mots que l'on utilise soient suffisamment puissants pour l'affecter — tout comme le pic du sculpteur doit être plus dur que la pierre qu'il travaille. Cet aspect particulier de la théorie stoïcienne de l'art sera l'objet d'une étude plus approfondie dans le cadre du deuxième chapitre de ce mémoire.

## 1.2 Vérité et discours

### 1.2.1 Le réalisme stoïcien au profit de la quête de connaissances

Un autre aspect de la théorie stoïcienne que la doctrine platonicienne nous permet de mettre en relief est que pour ceux-ci, tel que nous l'avons précédemment montré, l'intellect du Dieu providentiel meut toutes les parties du monde conformément au destin; pour Platon, le monde intelligible, siège de vérités immuables, est distinct de celui des hommes, où vérité et fausseté cohabitent. Toujours dans le *Cratyle*, Platon fait dire à Socrate que « [...] la partie divine du discours est lisse, divine et réside là-haut chez les dieux, tandis que la partie fausse réside en bas, chez la plupart des hommes, partie rude et tragique, car c'est là qu'on a la plupart des mythes et des mensonges : dans la vie tragique. » (Platon, *Cratyle*, 408c)

L'une des choses que ce passage met en lumière est que la vérité pleine et entière se trouve du côté de la divinité, hors de l'atteinte de l'homme ordinaire et surtout, hors du monde matériel. Or, pour les stoïciens, il va de soi que leur conception du dieu comme intellect providentiel, cause de mouvement et de vie dans toutes les parties du monde,<sup>8</sup> permet une appréhension tout humaine de la vérité. Zénon, fondateur de l'école du Portique, ne disait-il pas déjà que « La nature est en effet le feu artiste qui chemine dans le devenir » ? (Diogène Laërce, VII, 156 cité dans Dufour, 2004, tome II, p. 773) Nul besoin, pour le sage stoïcien, d'arriver à l'Idée d'une chose en élevant son âme jusqu'à rejoindre celle des dieux dans leur monde parfait. Il lui suffit de parfaire son

---

<sup>8</sup> « Les stoïciens déclarent que la divinité est intelligente. Elle est le feu artisan qui procède méthodiquement à la génération du monde, en englobant tous les principes rationnels spermatiques par lesquels chaque chose se produit conformément au destin. Elle est aussi le souffle qui pénètre le monde entier et qui change d'appellations en fonction des modifications de l'ensemble de la matière qu'il traverse. La divinité est aussi le monde, les astres et la terre, ainsi que l'intellect qui surpasse toutes choses [...]. » (Aétius I, 7, 33, cité dans Dufour, 2004, tome II, p. 510)

jugement et discerner, à chaque instant, les représentations compréhensives de celles qui ne le sont pas.<sup>9</sup>

En effet, il existe trois critères de vérité chez les stoïciens : les sensations, les représentations compréhensives (*katalêpsis*) et les notions communes. Loin d'entrer en contradiction les uns avec les autres, ces critères sont complémentaires et représentent les maillons d'une seule chaîne, d'un unique chemin vers le vrai. De fait, les sensations sont la condition *sine qua non* des représentations compréhensives, et, par leur cumul, les représentations cataleptiques forment elles-mêmes un ensemble que les stoïciens nomment « notions communes ». Les sensations, ainsi élevées au rang du critère de vérité le plus important, ont été l'objet de plusieurs traités de la part de Chrysippe. Notre stoïcien s'est efforcé de les défendre contre les académiciens qui, grâce à l'argument des indiscernables, ont tenté de les discréditer. (Plutarque, *Des notions communes contre les stoïciens* ch. 36, 1077C4-D1 cité dans Dufour, 2004, tome I, p. 136)

De cette manière, le réalisme de la conception stoïcienne du langage doublé de la capacité du sage à cerner les représentations compréhensives<sup>11</sup> permet à l'homme de pouvoir appréhender la vérité du monde. Plus encore, cela lui permet de la communiquer efficacement à autrui. En effet, parce qu'il est en mesure de concevoir en son esprit les choses telles qu'elles le sont dans l'Intellect divin, le Sage est en mesure de dire *des choses vraies*. C'est pourquoi, nous le rappelons, les stoïciens affirment que le signe est « une vérité évidente grâce à laquelle une vérité non évidente se trouve révélée. » (Sextus Empiricus, *Questions pyrrhoniennes*, II, 97, 1-102, 1 cité dans Dufour, 2004, tome I, p. 292) Les mots et le discours étant tout aussi matériels que l'âme sur laquelle ils agissent, le Sage peut façonner l'âme à la mesure de ce qu'il sait vrai et ainsi *imposer* la sagesse même là où elle n'est pas la bienvenue.

Comme l'explique par ailleurs Dioclès de Magnésie dans les *Vies* de Diogène Laërce, « la représentation vient en effet d'abord; puis la pensée, qui est la source de la parole, exprime par le langage ce qu'elle éprouve sous l'effet de la représentation. » (Diogène Laërce, *Vies* VII, 49, 1-7

<sup>9</sup> « Qu'est-ce donc que le bien ? La science. Qu'est-ce que le mal ? L'ignorance. Le philosophe, l'artiste en sagesse saura, suivant l'occasion, rejeter ou choisir. » (Sénèque, *Lettre 31*, 6)

<sup>11</sup> « La représentation est une empreinte dans l'âme, puisque ce nom provient par métaphore, de façon appropriée, des empreintes qui sont engendrées par un sceau dans la cire. La représentation peut être compréhensive ou non compréhensive : La représentation compréhensive, qu'ils disent être le critère des réalités, est celle qui naît d'un objet existant, étant imprimée et gravée conformément à l'objet même ; alors que la représentation non compréhensive est soit celle qui ne naît pas d'un objet existant, soit celle qui naît d'un objet existant, mais sans présenter de conformité avec cet objet : cette représentation n'est pas claire et ne fait pas ressortir l'objet en relief. » (Diogène Laërce, *Vies* VII, 45, 9-46, 6 cité dans Dufour, 2004, tome I, p. 72)

cité dans Dufour, 2004, tome I, p. 72) De ce fait, aucun degré de vérité n'est perdu dans la transformation de la représentation compréhensive en mots. Celle-ci, provenant du monde et étant conforme à l'intellect du dieu, est simplement restituée sous une autre forme grâce à l'exercice de pensée du sage. Celui-ci exprime finalement le vrai grâce au langage qui, tout comme les représentations compréhensives, est le fruit de l'intellect divin.

Sur ce point en particulier, il semble que les stoïciens et les platoniciens aient formulé des explications similaires. Dans le *Philèbe*, Socrate explique à Protarque qu'il y a une relation de cause à effet entre ce que nous percevons du monde et la représentation mentale que nous nous en faisons. De 39a à 39c, le héros platonicien imagine d'abord un écrivain qui aurait pour tâche de rédiger nos opinions en fonction des perceptions sensibles recueillies par nos sens. Cet écrivain produirait des opinions vraies en tant qu'il se base sur des impressions qui coïncident avec la réalité et des opinions fausses lorsque ce n'est pas le cas. Ensuite, Platon introduit un deuxième artisan : un peintre qui aurait pour mandat d'imager les opinions qui ont été écrites par l'écrivain, de sorte qu'« après avoir séparé les opinions et les discours de ce qui a été perçu par la vue ou par tout autre sens, on voit d'une certaine manière en nous-mêmes les images de ces opinions ou de ces propos. » (Platon, *Philèbe*, 39b) Ainsi, non seulement l'occurrence d'une opinion fausse dans l'entendement humain est la source des discours faux, mais aussi des représentations mentales fausses qui en sont les illustrations.

Toutefois, l'explication stoïcienne et celle des platoniciens admettent toutes deux que les représentations sensorielles constituent une étape nécessaire à la confection d'opinions vraies. Les deux écoles de pensée prennent des chemins parallèles lorsqu'il leur faut expliquer la possibilité de l'erreur. Alors que, pour les stoïciens, l'erreur réside en un mauvais jugement de la part de la personne qui doit appréhender<sup>14</sup> la réalité et qui, au contraire, donne son assentiment à une représentation non compréhensive; pour les platoniciens, l'âme reçoit les impressions qui proviennent du monde par le biais des sens, mais le seul jugement ne peut prémunir l'homme, aussi sage soit-il, contre l'impossibilité de discerner une représentation fausse d'une représentation vraie. Pour les représentants de la Nouvelle Académie (contemporains de Chrysippe) ceci justifiait une attitude probabiliste dans le domaine de l'épistémologie. Nous

---

<sup>14</sup> Pour les stoïciens, l'appréhension consiste à donner notre aval à une représentation compréhensive. C'est l'art du sage, dont le jugement est parfait. (Sextus Empiricus, *Contre les savants*, VIII, 397, 1-398,1 cité dans Dufour, 2004, tome I, p. 114)

pensons notamment à Carnéade pour qui la sagesse pratique était impossible puisqu'elle supposait une inaction complète, tellement la suspension du jugement était centrale à ses thèses épistémologiques. Or, comme il est impossible de toujours suspendre son jugement, les tenants de cette thèse philosophique ont conclu que pour mener une vie bonne, il fallait agir selon la probabilité que notre opinion s'avère (Dufour, 2004, p. 114).<sup>15</sup> Ceci n'est pas sans rappeler l'importance de la dialectique chez Platon, pour qui toute personne qui éduque son âme à la vérité se verra passer de l'opinion fausse, vers l'opinion vraie, puis vers une potentielle vérité immuable. L'ascension vers la connaissance est donc graduelle. Au contraire, les stoïciens pensaient à la connaissance en termes plutôt tranchés : ou bien la représentation est compréhensive et nous avons une connaissance de la réalité, ou bien elle ne l'est pas et nous sommes dans l'erreur.<sup>16</sup>

Plus encore, les stoïciens n'admettaient pas la possibilité de l'erreur dans le cas du sage puisqu'ils croyaient que celui-ci pouvait exercer ses sens et les parfaire à un point tel qu'il lui était alors impossible de se tromper. Dans la *Lettre 15*, Sénèque recommande ceci à Lucilius :

Exerce ton âme nuit et jour; elle n'exige pas tant de peine pour son entretien. Les exercices qu'il lui faut, ni le froid ni le chaud ne les gêneront ni la vieillesse même. Cultive un bien qui s'améliore avec le temps... Et ne dédaigne pas de te développer la voix; défends pourtant de l'élever par degrés et par modulations régulières pour l'abaisser ensuite. (Sénèque, *Lettre 15*, 5-7)

Diogène de Babylone, stoïcien du moyen Portique dont il ne nous reste que les fragments cités dans les œuvres des auteurs qui lui ont succédé, parle même d'une faculté de perfectionnement des sens grâce au concept de « sensation savante ». En effet, pour Diogène, il y a toujours un jugement qui accompagne la sensation. Toutefois, ce qui est intéressant dans la façon qu'a Diogène d'expliquer le perfectionnement du jugement, c'est que celui-ci passe notamment par un perfectionnement des sens et non simplement de l'esprit. Tout comme un athlète qui développe une mémoire musculaire capable à elle seule de l'aider à performer, le sage peut perfectionner les organes sensitifs qui lient la partie hégémonique de son âme<sup>17</sup> au monde

<sup>15</sup> LÉVY, Carlos. « Opinion et certitude dans la philosophie de Carnéade » dans : *Revue belge de philologie et d'histoire*, Vol. 58 No 1, 1980, p. 30-31 [en ligne] [http://www.persee.fr/doc/rbph\\_0035-0818\\_1980\\_num\\_58\\_1\\_3272](http://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1980_num_58_1_3272)

<sup>16</sup> Au sujet de l'attitude probabiliste de la Nouvelle Académie, voir : Annas, Julia. « Platon le sceptique » dans : *Revue de Métaphysique et de Morale*, Avril-Juin 1990, pp. 267-291.

<sup>17</sup> « Les sens, pour les Stoïciens, contiennent, en effet, d'après Lucullus qui se fait le porte-parole de Zénon, une grande part de vérité, à condition d'être sains, d'un fonctionnement parfait et libres dans l'exercice qu'on peut en faire. Il faut donc qu'ils bénéficient de conditions optimales. De plus, il faut les exercer pour les entretenir et les affûter. Les arts sont pour les sens une source d'éducation. Les peintres apprennent à voir, les musiciens à entendre. Le goût, l'odorat et le tact sont eux aussi susceptibles d'être améliorés. » (Zagdoun, 2000, p. 143-144)

afin qu'ils lui permettent d'accéder plus aisément à la vérité. Évidemment, cela n'implique pas que les stoïciens ne donnent pas une place prépondérante à l'apprentissage de la sagesse par le biais de l'élévation morale de l'âme. Il faut cependant admettre que leur croyance qu'il faut perfectionner les sens de concert avec l'âme est d'une cohérence impeccable avec leur conception du monde et de la vérité.

### 1.3 Rhétorique tragique et éthique pratique

Nous avons jusqu'ici montré que la conception stoïcienne du langage et leur épistémologie étaient intimement liées à l'étymologie, une méthode qui leur permettait d'aller à la source de la vérité, c'est-à-dire à l'intellect du Dieu. Maintenant, il est impératif de cerner en quoi cette analyse philosophique du discours va de pair avec une conception stoïcienne de l'éthique pratique qui, dans le cas présent, se manifeste dans les tragédies mythologiques de Sénèque. En effet, la portée éthique de l'œuvre théâtrale de notre sage stoïcien passe par son aptitude à réformer les âmes sans se limiter au domaine de la raison. Cette méthode peut sembler assez peu stoïcienne au premier abord, mais elle est entièrement compatible avec l'analyse philosophique précédemment élaborée, en plus de permettre au sage d'imposer sa sagesse à quiconque.

Pour en faire la démonstration, nous montrerons d'abord la pertinence de la mythologie en lien avec la portée morale des œuvres de Sénèque pour ensuite nous appuyer sur les écrits de Gorgias afin de mieux comprendre l'efficacité réelle du discours prononcé en matière de réforme des opinions.

#### 1.3.1 La mythologie efficace

Alors que la physique stoïcienne s'appuie largement sur une conception d'un dieu efficace, unique, rationnel et bienveillant à l'égard des hommes, les stoïciens ont cru nécessaire de se conformer à l'« Esprit du monde » (Sénèque, *Lettre 108*, 7) en expliquant comment leur dieu unique rendait compte de toutes les facettes de la réalité à la fois, rivalisant avec ce que la mythologie tentait de faire avant l'apparition de la philosophie. Dans les *Vies*, Diogène Laërce rend compte de la tentative stoïcienne de rapprocher leur conception du divin avec celle, polythéiste, du peuple grec. En effet, selon les philosophes du Portique, le peuple appelle le Dieu

« Zeus » dans la mesure où il est la cause de la vie (*zèn*) ou s'infiltré à travers la vie ; il est *Athéna* en vertu de l'extension que prend sa partie directrice dans l'éther

(*aithéra*) ; il est *Héra* en vertu de son extension dans l'air (*aéra*) ; il est *Héphaïstos* en vertu de son extension dans le feu artisan ; il est *Poséidon* en vertu de son extension dans l'humide ; et il est *Déméter* en vertu de son extension dans la terre. Et c'est de la même manière qu'ils [les partisans de la religion traditionnelle] lui ont donné d'autres appellations, car ils s'attachent à l'une de ses propriétés. (Diogène Laërce, *Vies*, VII, 147 cité dans Dufour, 2004, tome II, p. 506)

Plusieurs idées importantes sont mises en lumière grâce à ce court passage. D'abord, les stoïciens ont utilisé la mythologie pour faire la démonstration de la validité de leur méthode étymologique en matière de recherche de la vérité. En liant les noms des différentes divinités populaires à des phénomènes naturels, ils ont montré que les Hommes ont l'habitude de nommer le dieu en fonction de ses multiples facettes qui se présentent à eux. En lieu et place de cela, disent les stoïciens, il faut voir au-delà de la pluralité des fonctions du dieu pour constater son unicité. En effet, les hommes développent leurs connaissances à partir de leurs perceptions pour former ce que les stoïciens nomment un bagage de « notions communes », c'est-à-dire un cumul de représentations cataleptiques qui permet de former des concepts abstraits tels que la blancheur, la douceur ou la lourdeur (Dufour 2004, p. 129). Ainsi, il est normal qu'ils aient conçu en leur esprit le concept d'un dieu de l'océan, de l'amour et de la mort en étant témoins d'événements particuliers liés à l'eau, aux relations humaines et à la fin de la vie. Cette conception populaire n'est donc pas contradictoire avec celle promue par les stoïciens, car elle n'est que la manifestation du dieu sous plusieurs aspects, et ne nécessite en aucun cas que les philosophes du Portique admettent l'existence d'une pluralité de dieux individuels. Ceci aurait d'ailleurs été hautement problématique dans leur vision systématique et immanentiste qui fait de l'intellect du Dieu la seule source du changement dans le monde.

Ensuite, la reconnaissance des facettes du dieu permet à Sénèque, seul dramaturge aux allégeances stoïciennes avouées, d'utiliser les personnages de la mythologie comme autant de possibilités d'exploration des passions humaines. Il a souvent été dit que les personnages mythologiques sont des représentations d'une émotion humaine en particulier, bien que ce soit réducteur de penser qu'un personnage ne soit associé qu'à une seule passion. Évidemment, nous associons par exemple Achille au courage et Hector à l'honneur, mais ces traits caractéristiques ne constituent que la facette prédominante de leur personnalité. Néanmoins, ces traits permettent au dramaturge de cibler une passion humaine en recréant une scène mythique et en offrant ainsi aux spectateurs la possibilité d'être les témoins de cette passion en action. Nous soutenons qu'en

créant des tragédies qui utilisent de tels symboles, Sénèque a façonné un monde de représentations cataleptiques à travers lesquelles il cherchait à dépeindre les effets dévastateurs des passions humaines dans toute leur réalité, et cela malgré l'usage intentionnel et assumé de la fiction. En sa qualité d'érudit stoïcien, Sénèque pouvait espérer accomplir cette lourde tâche. De fait, sa compréhension approfondie de la réalité et ses sens affûtés lui permettaient de créer des situations fictives dans lesquelles les personnages agissent *vraiment* de la même manière que des individus dans une situation réelle. Cette interprétation de l'œuvre tragique de Sénèque met à profit ses qualités de philosophe et d'artiste pour montrer que c'est sa connaissance de la réalité qui lui a permis de créer une œuvre efficace sur le plan moral.

Comme Sénèque ne se considérait pas comme un Sage au sens strict du terme, il ne peut se prémunir entièrement contre l'erreur de jugement. Toutefois, la force de ses tragédies passe tout de même par les représentations cataleptiques que constitue la connaissance approfondie de l'art de vivre stoïcien *et* par les émotions suscitées chez l'auditeur ou le lecteur. Il n'en reste pas moins que les tragédies écrites par Sénèque restent un outil qui se veut efficace dans le domaine de la réforme des âmes. Comment y parvenir ? C'est ce que les textes de Gorgias permettent de comprendre.

### 3.1.2 La rhétorique des passions de Gorgias

Sénèque n'aura pas été le premier à utiliser un récit de la mythologie grecque ou encore des personnages qui en sont issus dans le cadre d'une démonstration philosophique. C'est ce que Gorgias faisait déjà dans sa célèbre *Éloge d'Hélène*, un plaidoyer implacable qui présente non seulement une défense d'Hélène de Troie, mais aussi un éloge convaincant de la rhétorique comme moyen d'influencer l'opinion populaire.

Bien qu'il soit tout à fait conscient du caractère fictif de ce personnage, Gorgias s'est donné pour objectif de prouver l'innocence d'Hélène de Troie afin de faire la démonstration que la recherche d'une vérité objective est une chimère à laquelle s'adonnent trop ses contemporains. Le célèbre rhéteur ne cherchera toutefois pas à faire la démonstration d'une quelconque vérité éternelle et immuable telle que la conçoivent les stoïciens. Il veut plutôt montrer que la vérité est subjective et individuelle — ce qui n'empêchera pas Gorgias d'attribuer tout autant d'efficacité au discours que le faisaient les stoïciens. Au lieu d'ériger la vérité comme fondation du discours,



il en fera un « ornement », c'est-à-dire une partie nécessaire, mais non suffisante à la réforme de l'âme (Gorgias, *Éloge d'Hélène*, §1).

Alors que les stoïciens peinent à démontrer que le sage peut connaître le monde tel qu'il est vraiment dans l'intellect du dieu, Gorgias emprunte un tout autre moyen pour arriver à la même fin : celui de la vérité subjective des émotions. Ce faisant, il propose une interprétation audacieuse, mais prudente de l'efficacité propre au discours. En effet, plutôt que d'attribuer le pouvoir de persuasion d'un discours à sa vérité, le sophiste le donne plutôt aux émotions qu'il sait susciter dans l'âme de l'auditeur :

Les incantations enthousiastes nous procurent du plaisir par l'effet des paroles, et chassent le chagrin. C'est que la force de l'incantation, dans l'âme, se mêle à l'opinion, la charme, la persuade et, par sa magie, change ses dispositions. De la magie et de la sorcellerie sont nées deux arts qui produisent en l'âme les erreurs et en l'opinion les tromperies. (Gorgias, *Éloge d'Hélène*, 10)

Sans devoir passer par des détours parfois coûteux comme les stoïciens ont dû le faire, Gorgias pouvait rendre compte de l'efficacité propre au discours par le biais des émotions qu'il provoque. C'est l'enthousiasme des incantations qui agit sur l'opinion et qui peut aspirer à chasser le chagrin de l'âme, non pas une démonstration philosophique qui présenterait une vérité objective à l'intellect individuel.

Ainsi, l'orateur, tel un « magicien », peut avoir une grande influence sur l'opinion en ayant recours à divers procédés esthétiques qui l'aideront à exciter les passions de l'âme de ses auditeurs. Peu importait que son discours prenne la forme d'un poème, d'un récit mythologique ou encore d'une tragédie. En effet, si l'on en croit Plutarque, le célèbre sophiste de Léontium était d'avis que la tragédie était une

[...] récitation et un spectacle admirables [...] qui donnait [...] aux mythes et aux événements le pouvoir de tromper, et où celui qui faisait illusion était plus juste que celui qui n'y réussissait pas, et celui qui acceptait l'illusion plus sage que celui qui ne l'acceptait pas. Plus juste, celui qui faisait illusion, car il remplissait son contrat; plus sage celui qui s'y laissait prendre, car il faisait preuve de sensibilité en se laissant entraîner par le plaisir des paroles. (Plutarque, *Si les Athéniens ont été plus excellents en armes qu'en lettres*, V, 348 c.)

Dans ce passage, Plutarque fait état de l'efficacité de la parole tragique qui sait « faire illusion », c'est-à-dire à présenter une tout autre réalité que celle qui est subjectivement vécue par chacun des auditeurs particuliers d'une représentation publique de tragédie. Plus encore, le

sophiste affirme que celui qui réussit à tromper l'âme est plus *juste* que celui qui ne réussirait pas, et celui qui se laisse transporter par le charme du discours est plus *sage* que celui qui s'y refuserait.

L'usage contre-intuitif de ces termes propres à l'éthique n'est pas sans rappeler que pour Gorgias, la sagesse n'est pas incarnée dans l'effort rationnel de synchroniser nos intellects individuels avec celui du dieu, mais bien de se rendre disponible à témoigner des différentes vérités subjectives que recèlent les autres, l'art et le monde. En effet, « l'être n'[étant] pas l'objet de la pensée, » il serait incohérent pour Gorgias d'affirmer que le discours puisse contenir une quelconque vérité objective, car celui-ci n'est qu'une méthode de communication fondamentalement subjective. (Gorgias, *Du non-être, ou de la nature*, 78-79 cité dans Dumont 1991, p. 704) Les Hommes qui pensent pouvoir faire fi de leur perspective limitée pour atteindre la vérité universelle se trompent, mais cela ne les empêche pas de communiquer une vérité dite subjective, qui est la seule qui soit à leur portée. Lorsque Gorgias fait état de l'incommunicabilité de la vérité dans *Du non-être*, il parle spécifiquement du type de vérité que tentent d'atteindre les stoïciens, non pas d'opinions individuelles.

Ainsi, l'*Éloge d'Hélène*, le *Traité sur le non-être* et ce dernier fragment de Plutarque montrent que, pour Gorgias, ce sont les émotions véhiculées par le discours qui permettent la réforme de l'âme et non le pouvoir de persuasion d'une vérité irréfutable et transcendante. La récitation et la tragédie se voient ainsi promues au rang d'art oratoire très efficace, car elles sont toutes deux des discours fortement teintés d'émotions et qui s'adressent à la sensibilité de l'âme plutôt qu'à sa rationalité.

### 3.1.3 Créer le réel

La pertinence des propos de Gorgias dans le cadre de notre démonstration est sans équivoque. En effet, il paraît évident qu'à la croisée des chemins entre l'éthique stoïcienne et l'efficiencia de la tragédie se trouve l'œuvre tragique de Sénèque, dont la vocation morale peut être comprise grâce à une réappropriation stoïcienne de la théorie sur les émotions de Gorgias.

Alors que Gorgias se faisait un point d'honneur de refuser toute adéquation entre le mot et la chose, adoptant ainsi une position antiréaliste forte en affirmant que « l'être n'est pas l'objet de la pensée, » les stoïciens n'ont pas fait preuve de la même prudence et, comme nous l'avons montré précédemment, pensent que les mots ont une origine naturelle. (Gorgias, *Du non-être, ou de la nature*, §78 cité dans Dumont 1991, p. 704) Pour eux, au-delà de leur simple fonction de

dénotation, les mots sont capables d'inculquer à l'âme une information objectivement vraie, car les stoïciens croyaient que la parole pouvait remplacer les impressions sensibles sans perdre aucun degré d'efficacité. Au contraire, pour Gorgias, la seule vérité dont le discours peut être porteur est subjective.

Nous sommes d'avis que Sénèque a su marier les deux conceptions afin qu'advenant la possibilité qu'un discours soit formulé par un sage, celui-ci serait en mesure de transmettre autant de vérité sur le monde que le monde lui-même. En ce sens, nous poursuivrons notre démonstration que Sénèque pesait bien ses mots lorsqu'il désignait le philosophe comme étant un « artiste en sagesse » (Sénèque, *Lettre 31*, 6). En effet, cette expression prend tout son sens lorsqu'on comprend que la production de l'intellect du sage n'est en rien inférieure à la production de l'intellect du Dieu, dont le monde est le résultat tangible. Lorsque Sénèque revêt l'habit du sage et du dramaturge à la fois, ne peut-on pas affirmer qu'il crée un monde à l'intérieur du monde ? Ce faisant, il permet aux spectateurs d'assister à une représentation théâtrale de la réalité, dont le principal avantage est de montrer les conséquences désastreuses des passions sur la vie des hommes.

Ce que le théâtre permettrait à Sénèque de faire serait littéralement de vulgariser la vérité que recèle le monde, vérité que tous, pour diverses raisons, ne sont pas en mesure de saisir. Son théâtre aurait pour fonction de rendre *évident* le caractère tragique de l'existence humaine lorsque les hommes se laissent guider par leurs passions et, par le fait même, de permettre au sage de réformer même les âmes les plus éloignées du bien. L'objet du prochain chapitre de ce mémoire sera de démontrer le bien-fondé de cette vision des tragédies de Sénèque et d'en expliciter les rouages, tant artistiques qu'éthiques.

## Chapitre 2 : vulgariser le réel

Dans le but de bien comprendre les fondements théoriques nécessaires à l'élaboration d'une poétique stoïcienne qui saura tirer partie de celles offertes par Staley et Zagdoun, le Chapitre 2 sera divisé en deux parties. La première consistera en une explication de la place de l'artiste dans le cosmos selon la compréhension stoïcienne de l'ordre du monde; et la deuxième présentera une analyse du pouvoir de persuasion de la philosophie, notamment lorsqu'elle fait usage de certains artifices littéraires et stylistiques.

### Première partie : la place de l'artiste dans le cosmos

#### 1.1 L'art comme mouvement rationnel de la matière

Il a été question de la physique au chapitre précédent. Cette incursion dans la théorie stoïcienne aura permis de constater que l'art ne pouvait être dissocié de la nature, puisque la production du monde, tout comme la production artistique, est le résultat matériel d'une volonté individuelle.

Dans le cas du monde, c'est l'intellect de Dieu (*logos*) qui assure une création rationnelle et ordonnée; dans celui de l'art, c'est la volition de l'artiste qui s'impose sur la matière par le biais de la technique qu'il a choisie. Nous avons évoqué un passage de la *Lettre 65* sur le rôle de l'intellect divin dans la production du monde. Il convient maintenant d'en poursuivre l'interprétation en approfondissant notre compréhension du rôle de l'artiste dans le monde.

Nos stoïciens disent, comme tu le sais, qu'il y a dans la nature deux principes générateurs de tout ce qui existe : la cause et la matière. La matière, gisante et inerte, toute passive, chômerait, si quelqu'un ne lui imprimait le mouvement. La cause, autrement dit la raison, façonne la matière, la tourne dans le sens qui lui plaît, se sert d'elle pour toutes sortes d'ouvrages. Il y a donc nécessairement le substrat dont est faite la chose, et l'agent qui la fait : celui-ci est la cause; l'autre, la matière. Tout art est une imitation de la nature : applique donc ce que je constatais dans l'univers à ce qui doit être fait par l'homme. La statue suppose à la fois une matière soumise à l'action de l'artisan, et un artisan disposé à prêter figure à cette matière. Ainsi donc dans la statue, c'est le bronze qui est la matière, la cause, c'est l'ouvrier. Il en va de même de toutes choses; elles sont constituées de ce qui est mis en œuvre dans une création et de ce qui crée. (Sénèque, *Lettre 65*, 2-3)

Ainsi, en supposant qu'une artiste soit dotée d'une connaissance technique suffisante pour arriver à concrétiser l'idée qu'elle se fait de l'œuvre finale, elle peut efficacement imposer sa volonté sur la matière en lui donnant un mouvement rationnel. Tout comme nous sommes influencés par les impressions sensibles venant du monde, l'art laisse lui aussi nécessairement une impression sur notre âme. L'auteur sait communiquer des impressions à son lecteur, aussi fugaces soient-elles, si l'œuvre n'a pas su frapper l'entendement avec efficacité. Les stoïciens n'admettaient toutefois pas toutes les productions humaines au rang d'œuvres d'art. Un tel laxisme dans les critères esthétiques aurait été bien surprenant de la part des adeptes d'une école philosophique si intéressée par les règles de la logique et la rigueur de la pensée. Or, leur conception de ce que constitue une œuvre d'art est encadrée par une téléologie et des critères clairs.

La plus célèbre citation stoïcienne sur l'art (la seule qui soit attribuée au fondateur de l'école du Portique) stipule que « [...] l'art est un système de représentations compréhensives exercées ensemble en vue de quelque fin utile aux choses de la vie. » (Pseudo-Galien, *Définitions médicales* XIX, 350, 3-10 cité dans Dufour, 2004, tome I, p. 116)

Cléanthe, reconnu pour sa fidélité sans faille à la doctrine de Zénon, la reformulait en ces termes : « L'art est la disposition à tout achever par méthode. » (Olympiodore, *Commentaire sur le Gorgias de Platon* 12, 1, 1-13 cité dans Dufour, 2004, tome I, p. 116)

Pour sa part, Chrysippe définissait l'art comme « [...] un système fait d'appréhensions qui s'exercent ensemble en vue d'une fin utile aux choses de la vie. Ou bien : l'art est un système fait d'appréhensions qui s'exercent ensemble et qui ont pour unique fin l'élévation. » (Pseudo-Galien, *Définitions médicales* XIX, 350, 3-10 cité dans Dufour, 2004, tome I, p. 116)

De ces définitions, toutes issues des doctrines de grands penseurs du stoïcisme ancien, nous retenons que les stoïciens accordaient le statut « d'œuvre d'art » aux productions humaines qui, grâce à une technique (ou « méthode ») spécifique, permettaient aux gens qui les admiraient d'en tirer un quelconque bénéfice moral. Nous retenons aussi que les stoïciens faisaient grand cas de l'utilité de l'art, car à l'instar de leurs collègues platoniciens ou aristotéliens, ils ne connaissaient pas « l'art pour l'art, » une notion qui ne sera développée qu'avec les Modernes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Zadgoun, 2000, p. 49). Ainsi, l'art est nécessairement utile et plus l'œuvre est utile, plus elle est belle; conformément à l'esthétique classique que l'on trouve chez Baumgarten, Hume ou Kant, art et morale sont étroitement liés.

Bien que l'utilité soit le critère esthétique le plus important chez les stoïciens, nous constatons, avec Zagdoun, que le réalisme et un goût pour la « laideur » sont deux caractéristiques qui occupent une place prépondérante dans le jugement esthétique des stoïciens. Nous écrivons « laideur » puisqu'il serait contradictoire d'affirmer à la fois que les stoïciens trouvent beau l'utile et que le plus utile peut être parfois aussi laid. Cela ne règle pourtant par notre problème : quelle est la place du laid dans l'esthétique des stoïciens ? Comme le constate Zagdoun, les stoïciens de toutes les époques ont été sensibles à la beauté, « aussi bien dans l'éclat et la splendeur de l'univers que dans sa manifestation dans le corps humain ou sous une forme miniaturisée. Ils l'ont défini de façon très précise et parfois paradoxale, allant jusqu'à faire l'éloge du laid lorsque celui-ci était conforme à la nature et répondait au critère de convenance. » (Zagdoun, 2000, p. 79)

Nous verrons cette dynamique paradoxale à l'œuvre dans la *Médée* de Sénèque alors que l'auteur met l'accent sur l'horrible furie de son personnage en proie à des passions incontrôlables; nous montrerons que sans ces images dérangeantes, Sénèque n'aurait pu aspirer à autant d'efficacité pour influencer l'âme des auditeurs de son œuvre, diminuant ainsi son utilité et donc sa beauté.

Ainsi, nous pouvons affirmer que l'artiste a pour tâche d'utiliser son savoir-faire au profit de l'élévation morale, car la contemplation de la nature est au philosophe ce que l'appréciation d'une œuvre d'art est au néophyte. Dans les deux cas, la nature et l'art permettent à l'homme de saisir la vérité du monde. En effet, l'œuvre d'art, une sorte de microcosme taillé par la main de l'homme, peut donner accès à des vérités autrement inaccessibles aux non-initiés. Pour comprendre le monde dans toute sa complexité, il faut avoir développé la capacité de distinguer le vrai du faux et surtout avoir aiguisé son jugement au point de ne jamais faillir. Or, c'est une caractéristique à laquelle seuls les sages peuvent aspirer — c'est pourquoi la création d'une œuvre qui reflèterait les vérités du monde dans un langage plus compréhensible par les néophytes est un puissant outil de communication.

## 1.2 Art divin et art humain

Le souffle divin, que Chrysippe appela *pneuma* le premier, introduit l'ordre et le bien dans le monde, le rendant ainsi compréhensible pour la raison humaine. Il y a donc, chez les stoïciens, une certaine conception de la providence, car sans l'ordre instauré par le *pneuma*, nulle compréhension du monde ne serait possible et nul bonheur atteignable pour l'Homme. En effet,

puisque le bonheur est une parfaite adéquation entre la volonté humaine et l'ordre du monde, seul le sage peut l'atteindre.

Comme nous venons de le montrer, l'artiste doit donc dépeindre la réalité par le biais de son œuvre en donnant un mouvement rationnel à la matière par le médium artistique de son choix. Ce faisant, il se fait le bienfaiteur des Hommes, qui auront le loisir de contempler son œuvre et d'en tirer une parcelle de vérité. Ainsi, la vérité contenue dans l'art est une partie de celle contenue dans le monde, et l'art doit, pour la transmettre, imiter le monde. Loin de n'être qu'une imitation séductrice et sédative, comme le décrivait Platon dans *La République*, les stoïciens, à l'instar d'Aristote, pensent que l'art est une imitation providentielle qui relate des vérités universelles. Comme l'a écrit Staley, « Tragedy was, he [Aristotle] acknowledged, a form of *mimesis* or "imitation" but this did not imply that it was a paler version of reality. In fact, poetry is more "philosophical" than history because it relates universal rather than particular experience. » (Staley, 2010, p. 4)

En effet, l'histoire, qui se contente de relater des faits particuliers, ne peut avoir une valeur épistémique aussi importante que l'art, qui grâce à ses différents artifices arrive à exprimer davantage que ce qu'il montre. Alors que l'historien doit se contenter du réel, du travail de l'artiste peut émaner des principes universels.

Par exemple, l'histoire de Médée va au-delà des faits qu'elle relate : une mère trahie qui commet l'infanticide. Dans ce drame, la version de Sénèque tout particulièrement, le lecteur est témoin de la chute causée par les passions de l'âme. Le sujet est beaucoup plus universel que la trahison ou l'infanticide, qui, isolés de leur contexte mythologique, seraient d'autant plus difficiles à supporter et impossibles à contempler intellectuellement tellement ils sont rebutants. Or, le contexte de la fiction permet d'aborder de tels sujets qui répugnent naturellement à l'entendement. On peut alors les contempler avec une attention soutenue qui serait prise pour de la fascination morbide si les faits analysés étaient réels. Aristote n'écrivait-il pas, par ailleurs, que « nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité » ? (Aristote, *Poétique*, 1448b)

Selon l'aveu du Stagirite, le tragédien jouit d'un plus large ensemble de possibles que l'historien qui doit se contenter de relater les faits. L'artiste a donc le loisir de créer un microcosme de la réalité et de l'utiliser aux fins qu'il s'est données. Cette préoccupation téléologique en matière d'art provient elle aussi de l'esthétique aristotélécienne, à laquelle les stoïciens ont emprunté la

notion de cause finale et sans laquelle les philosophes du Portique ne pouvaient expliquer l'existence de l'art.

La quatrième cause est la fin pour laquelle l'œuvre a été créée : sans elle, l'œuvre n'aurait pas été créée. Mais qu'entendons-nous par fin ? Un mobile qui a sollicité l'artisan et l'a soutenu dans sa création : l'argent, s'il l'a fabriqué pour le vendre; la gloire, s'il a travaillé pour sa réputation; la piété, s'il avait en vue une offrande à un temple. Ce en vue de quoi une œuvre est créée est donc aussi une cause : crois-tu par hasard que parmi les causes d'une œuvre qui a été créée ne doit pas compter ce sans quoi elle n'eût pas été créée ? (Sénèque, *Lettre 65*, 5-6)

Dans toute sa bienveillance, l'intellect du Dieu modèle donc le matériau que lui offre le monde dans son ensemble dans le but de le rendre intelligible aux Hommes.<sup>20</sup> De manière similaire, l'artiste stoïcien a pour objectif de dévoiler les vérités qu'il a su déceler dans le monde, mais que d'autres ne voient pas. La différence majeure entre l'art du monde et l'art humain est l'imperfection des techniques dont nous disposons. C'est donc dans la méthode de production de l'œuvre d'art plutôt que dans l'œuvre elle-même que se ressemblent l'art du *pneuma*, souffle du monde, et celui de l'artisan ou l'artiste. Cicéron rapporte ainsi les paroles de Zénon à propos de l'art divin :

Donc Zénon définit ainsi la nature : il dit qu'elle est « un feu artiste, procédant avec méthode à la génération ». Car il pense que le propre de l'art est surtout de créer et d'engendrer; et ce que la main humaine réalise dans les ouvrages de nos arts, la nature le fait avec beaucoup plus d'art encore, la nature, c'est-à-dire, comme je l'ai dit, un feu artiste maître des autres arts. (Cicéron, *De la nature des dieux*, livre III cité dans Zagdoun, 2000, p. 48)

De fait, nul besoin pour l'artiste de créer une *réalité vraie* tout comme Dieu lorsqu'il a créé le monde. En utilisant ses connaissances et en imitant le processus artistique de Dieu, le sage peut créer une réalité fictive, mythologique, qui véhicule pourtant certaines vérités bien réelles. Plus encore, l'intention du sage stoïcien dans son processus artistique doit, tel que nous l'avons démontré grâce aux définitions de l'art précédemment citées, être la production de quelque chose d'utile à l'élévation morale. Ceci implique que les vérités que recèle son œuvre doivent non seulement être en adéquation avec la réalité tangible, mais être facilement appréhendées par quiconque entre en contact avec elles. C'est ainsi que le sage stoïcien devient l'artiste par

---

<sup>20</sup> Notons que même le Dieu devait avoir un objectif en créant le monde, c'est pourquoi sa production peut être qualifiée d'« artistique ».



excellence puisqu'il ne se contente pas de créer quelque chose de beau, d'émouvant ou de divertissant, mais parce qu'il éduque son auditoire sur la réalité.

Pour reprendre les mots de Zagdoun, « L'articulation de l'art divin et de l'art humain explique la nature du beau cosmique et les transformations que subit le beau, lorsqu'il est dû à la main de l'homme et qu'il obéit à ses propres lois, tout en restant dans la continuité de l'univers. » (Zagdoun, 2000, p. 35) Ici, la notion de continuité est particulièrement importante, car pour les stoïciens, le monde est un *continuum* en lui-même, parfaitement cohérent avec le *pneuma* qui lui inculque le mouvement et qui est régi par la *sumpatheia* (la « sympathie », c'est-à-dire la capacité à faire l'expérience du monde). L'objectif du sage stoïcien qui décide de produire une œuvre d'art n'est donc pas le moindre : il doit, par des techniques humaines, pouvoir créer un microcosme de la réalité telle que produite par Dieu sans briser le *continuum*.

Ainsi, ce n'est pas une coïncidence si les stoïciens appelaient le Sage « l'artiste en sagesse », car celui-ci doublait sa volonté en parfait accord avec celle du dieu avec la mise en application de sa sagesse par le biais d'une création artistique — que ce soit un traité de philosophie, une œuvre littéraire ou encore de la poterie. La vérité que peuvent transmettre les formes d'art est nécessairement différente, car ceux-ci ne dévoilent pas les mêmes aspects du monde, mais ils peuvent être aussi beaux et utiles les uns que les autres.

Ainsi, seul l'art peut rapprocher l'Homme du dieu, car les Hommes utilisent la méthode du dieu lorsqu'ils s'affairent à créer une œuvre d'art. Ce n'est donc pas la réalité elle-même qui fait l'objet du mimétisme des Hommes, mais bien la technique de production — un élément théorique fondateur de notre recherche qui veut montrer l'utilité de la mythologie, une fiction, lorsqu'il est question de persuader quiconque de la pertinence de l'art de vivre.

### 1.3 Éduquer sans faire la morale

Afin de poursuivre notre analyse des similitudes entre les productions artistiques de la nature et celle des « artistes en sagesse », il convient de montrer en quoi, concrètement, les méthodes utilisées par le dieu ressemblent à celles qu'utilisent les artistes. En effet, bien que nous puissions qualifier l'un et l'autre de volontés bienveillantes, le monde et l'artiste ne font pas ouvertement la morale. Ni dans la nature ni dans la *Médée* ne peut-on trouver ces mots : « Ne tue pas tes enfants. » Pourtant, force est de constater que c'est l'une des admonitions les plus évidentes de ce mythe intemporel.

Dans son adaptation de la tragédie d'Euripide, Sénèque a choisi de procéder avec art, c'est-à-dire qu'il ne s'est pas contenté d'exprimer sa répugnance des effets néfastes *De ira* sur l'âme humaine. Il a plutôt décidé de la montrer au spectateur pour qu'il en soit le témoin direct, espérant ainsi choquer son âme suffisamment pour que l'œuvre y laisse une impression profonde. C'est par ailleurs ce que Staley appelle créer une image juste et puissante de ce que l'on désire exprimer.

Staley nous apprend par ailleurs que pour Épictète, la poésie était une *phantasia*, c'est-à-dire à la fois une impression et un usage poétique des impressions. Nous devons en croire le témoignage de Longin qui, dans son traité *Sur le sublime*, écrit ceci en parlant de la pensée d'Épictète :

Pour produire la majesté, la grandeur d'expression et la véhémence, mon jeune ami, il faut ajouter aussi les apparitions comme le plus propre à le faire. C'est ainsi du moins que certains les appellent de fascinantes images. Car si le nom d'apparition est communément donné à toute espèce de pensée qui se présente, engendrant la parole, maintenant le sens qui l'emporte est celui-ci : quand ce que tu dis sous l'effet de l'enthousiasme et de la passion, tu crois le voir et tu le places sous les yeux de l'auditoire. (Longin, *Sur le sublime* 15.1 trad. J. Pigneaud, 1993, p. 79)

Comme nous l'avons montré au chapitre 1, la poésie s'adresse aux émotions. Ces images «fascinantes», les *phantasia*, sont ainsi l'outil de prédilection de l'artiste stoïcien, car elles sont l'aboutissement logique d'une application rigoureuse de leur vision du monde, de la providence, du langage et de leur épistémologie. Ainsi, le souci primordial de l'artiste stoïcien n'est pas de faire la morale, ni de dévoiler le monde tel qu'il est vraiment, mais de le faire de manière persuasive. Notons par ailleurs que ce ne sont pas tous les stoïciens qui considéraient l'émotion telle que véhiculée par l'art comme étant une passion — un terme qui a une connotation péjorative évidente pour eux. En effet, Sénèque en particulier semblait avoir une vision plus nuancée que ses prédécesseurs en ce qui a trait au rôle des passions dans l'art. En effet,

L'émotion esthétique ne relèverait pas de la passion d'après Sénèque, mais subirait une transformation par suite de l'expérience artistique. La preuve pourrait être fournie par ces réactions corporelles, quasi involontaires, que peut éprouver lecteur ou spectateur. Ce sont des réponses émotionnelles qui n'ont rien à voir avec la passion. (Zagdoun, 2000, p. 202)

Dès lors, la passion et l'émotion, longtemps prises pour synonymes dans la doctrine stoïcienne, sont bel et bien deux réactions impulsives, mais elles ne sont pas de même nature. La passion est une impulsion irrationnelle d'une telle force qu'une fois enclenchée, on ne peut la

stopper par l'usage de notre seule volonté.<sup>21</sup> Ce phénomène a été comparé par Chrysippe à une personne courant à toutes jambes dans une pente descendante et qui serait incapable de s'arrêter comme elle le voudrait (Rubarth, *Stoic Philosophy of Mind*). De plus, notons que pour les stoïciens, la cause d'une passion est toujours une erreur de jugement, donc l'assentiment à une représentation non compréhensive. C'est parce que nous jugeons que la santé est un bien que nous nous attristons à l'annonce de la maladie d'un proche. Or, la vie, la mort, la santé et la maladie font toutes partie de l'ordre naturel des choses. Le sage qui comprend cela, nonobstant sa préférence évidente à voir ses proches jouir d'une pleine santé, ne sombrera pas dans le désespoir à l'annonce d'un mauvais pronostic. Après tout, la forme particulière que prend une loi universelle n'a aucune raison d'attrister le sage outre mesure — c'est pourquoi celui-ci ne succombe pas aux passions.

Au contraire, l'émotion esthétique ne présente pas les mêmes écueils que les passions telles qu'elles sont vécues dans la réalité. Serait-ce, tel que nous en avons posé l'hypothèse plus tôt, parce que « nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité » ? (Aristote, *Poétique*, 1448b) Il semblerait que la réponse stoïcienne aille encore plus loin.

En effet, l'école du Portique offrait une vision beaucoup plus nuancée des passions que ce que prétendent certains de leurs contemporains et commentateurs. Ils admettaient notamment qu'il y avait quatre types de passions, dont le tableau suivant rend bien compte :

	<b>Instant présent</b>	<b>Futur</b>
<b>Passions agréables</b>	Plaisir	Appétit
<b>Passions désagréables</b>	Déplaisir	Crainte

**Figure 1** (Rubarth, 2002, 4b)

Même si certaines passions sont agréables, elles demeurent issues d'un mauvais jugement et sont donc par définition considérées comme irrationnelles et fausses (Brennan dans Inwood *et al.* 2003, p. 269) Or, afin de contrecarrer la critique qui veut que les stoïciens soient à la recherche

<sup>21</sup> C'est d'ailleurs la deuxième grande critique platonicienne de l'art, qui selon lui éveille des passions qui nuisent à l'usage de la raison.

d'une vie entièrement dépourvue de plaisir, ceux-ci ont incorporé un nouveau concept, celui des *eupatheia*. Les *eupatheia* sont des émotions positives qui proviennent d'un bon jugement rationnel et qui sont proportionnelles à la juste valeur des événements ou des biens qui les occasionnent (Brennan dans Inwood *et al.* 2003, p. 284). Par exemple, un enseignant qui constate le progrès de ses étudiants ressentira certainement une satisfaction par rapport à l'apprentissage de ceux-ci, mais sa satisfaction tiendra compte de facteurs tels que la disposition naturelle d'un étudiant à apprendre, de son contexte, de ses efforts, etc. Il sera donc plus satisfait des réussites d'un étudiant qui réussit à braver les difficultés que de ceux d'un étudiant particulièrement doué et qui évolue dans un contexte plus facilitant. En aucun cas, toutefois, le sage ne fera plus de cas que ce qu'il est juste de la réussite de l'un ou de l'autre — c'est pourquoi il y a, dans le cas des *eupatheia*, la notion de jugement rationnel ce qui n'est pas le cas pour les passions (Rubarth, 2002, 4b).

C'est ce qui nous amène à poser l'hypothèse que les émotions ressenties par l'auditoire au contact de l'art peuvent être des *eupatheia* issues du jugement de l'artiste à l'origine de l'œuvre. De fait, lorsque l'artiste se pose comme force créatrice qui agit en fonction d'une fin qu'il a préalablement choisie, c'est son jugement moral qui s'inscrit dans son œuvre — et c'est ce même jugement qui s'impose à l'esprit de ceux qui en font l'expérience.

Dans le cas d'une pièce de théâtre écrite par un sage stoïcien, ceci implique que c'est le jugement juste et droit du sage que l'on essaie, par le biais de l'œuvre, d'inculquer à ceux qui s'y exposent. Ceci expliquerait d'ailleurs pourquoi Sénèque croyait que « L'émotion esthétique ne relèverait pas de la passion [...], mais subirait une transformation par suite de l'expérience artistique. » (Zagdoun, 2000, p. 202) L'expérience artistique stoïcienne est, selon nous, la substitution temporaire du jugement individuel du spectateur par celui de l'artiste qui s'impose avec la force et la véhémence proportionnelle à ses capacités techniques. Nous reviendrons dans la deuxième partie de ce chapitre sur les particularités de la poétique stoïcienne qui permettent justement au sage de mettre au point sa technique artistique.

#### **1.4 Incorporéité des concepts stoïciens**

En n'attribuant pas un autre niveau de réalité aux idées, mais en les comprenant comme des concepts issus de l'interprétation du monde, les stoïciens peuvent faire usage des concepts et les intégrer à leurs productions. Le passage de Pseudo-Galien qui suit fait un parallèle efficace entre les conceptions platoniciennes, aristotéliennes et stoïciennes des « Idées » :

[Selon Platon,] L'idée est une substance incorporelle, qui subsiste en elle-même et par elle-même, qui rend semblables à elle les substances amorphes et qui est une cause. [...] Aristote admet l'existence des formes et des idées, mais pas en tant que séparées de la matière. Les stoïciens soutiennent que les idées sont nos propres concepts. (Pseudo-Galien, *Histoire de la philosophie* cité dans Romeyer Dherbey 2005 p. 62)

De la sorte, lorsque le potier façonne un vase, il n'imité pas une imitation mais ne fait que façonner le réel en s'appuyant sur le vase particulier qu'il imagine et qu'il désire produire. Cela permet aux hommes qui ne sont pas des dialecticiens chevronnés d'aspirer à créer un beau vase, c'est-à-dire un vase utile.

En effet, les stoïciens n'admettent pas de réalité distincte aux concepts et, de fait, ne peuvent leur attribuer une « participation » active comme l'a fait Platon avant eux. Pour les stoïciens, les concepts sont des « exprimables », une entité à mi-chemin entre un incorporel et un corps, car ils servent à désigner un corps particulier grâce à une notion commune à tous les hommes dotés de langage. Prenant les écrits d'Ammonius à témoin, Émile Bréhier écrit que « Les stoïciens [...] conçoivent en outre un intermédiaire entre la pensée et la chose, qu'ils nomment l'exprimable. » (Bréhier, 1997, p. 15). Le langage, entre autres composé de concepts qui proviennent de notions communes que l'on acquiert grâce à nos sens et au contact qu'ils nous procurent avec le monde, permet de créer un discours vrai, car il désigne directement et adéquatement les choses auxquelles il se rapporte.

Ainsi, pour les stoïciens, prononcer un discours, c'est une œuvre d'art, car l'orateur choisit les exprimables correspondant à la réalité qu'il désire dévoiler. Toujours selon Émile Bréhier, « [Pour les stoïciens] la pensée était un corps, et le son aussi était un corps. Un corps a sa nature propre indépendante, son unité. Le fait d'être signifié par un mot doit donc lui être ajouté comme un attribut incorporel, qui ne le change en rien. » (Bréhier, 1997, p. 15)

C'est dire que la production de l'orateur, pour les stoïciens, a le même niveau de réalité que le monde, car tous deux sont des corps individuels sujets à être interprétés. Ces corps peuvent aussi être exprimés par le biais des concepts de manière parfaite. Voilà la raison pour laquelle l'art, surtout celui qui fait usage du langage, est particulièrement efficace.

Le philosophe est donc un « artiste en sagesse », car il a un souci téléologique clair d'éduquer son lecteur en lui montrant le chemin vers la sagesse par le biais de son œuvre. Cette œuvre peut être qualifiée de production artistique, car elle est, comme le pensait Chrysippe, « un

système fait d'appréhensions qui s'exercent ensemble en vue d'une fin utile aux choses de la vie. » (Pseudo-Galien, *Définitions médicale* XIX, 350, 3-10 cité dans Dufour, 2004, tome 1, p. 116)

## Deuxième partie : Dire, c'est agir

Maintenant qu'il a été prouvé que l'artiste possède une place privilégiée dans le cosmos en tant qu'être capable de saisir la vérité du monde et de la transmettre, il faut comprendre la méthode qui lui est propre. Pour les fins de ce mémoire, il sera utile de parler du poète en tant qu'artiste du langage, car nous pourrons mieux comprendre comment Sénèque s'est lui-même fait artiste avec ses tragédies.

Le langage, dont nous comprenons les origines naturelles pour les stoïciens, est constitué de concepts qui renvoient à des notions communes à tous les hommes. Nous avons déjà abordé le sujet du naturalisme stoïcien au début du chapitre 1, mais ce que nous proposons de faire maintenant est de montrer comment il est possible de rendre le discours le plus efficace possible à la réforme des opinions de l'âme en se faisant poète. Pour ce faire, nous proposons de délaissier les sphères de la philosophie du langage et de l'épistémologie, qui ont été suffisamment abordés précédemment, pour se concentrer sur des considérations stylistiques de l'artiste stoïcien.

### 2.1 L'utilité de la philosophie

Puisqu'il est maintenant clair que tout art stoïcien est nécessairement philosophique en vertu de sa préoccupation téléologique pour l'élévation morale, il convient d'explorer ce que la philosophie peut à elle seule faire pour permettre aux hommes qui y aspirent d'atteindre la sagesse. Nous nous pencherons ensuite sur les différentes techniques artistiques qui peuvent décupler la portée philosophique d'une œuvre.

Pour reprendre les mots de Sénèque dans la *Lettre 108*,

Celui qui vient au cours d'un philosophe doit y recueillir chaque jour quelque fruit, s'en retourner ou bien en voie de guérison ou plus facilement guérissable. Et cela sera; telle est la vertu de la philosophie, que tous y gagnent, prosélytes, ou simplement entourage familial. Qui s'est mis au soleil brunira son teint, bien qu'il n'y soit pas venu pour cela; qui aura fait un peu plus longue séance dans la boutique d'un parfumeur emportera sur sa personne l'odeur du lieu. On ne sort pas non plus du cours d'un philosophe sans avoir tiré de là, nécessairement, quelque chose d'assez fort pour profiter même aux inattentifs. (Sénèque, *Lettre 108*, 3-4)

Sénèque ne saurait être plus clair quant à la façon dont peut s'imposer la vérité, pour peu qu'on s'y expose. Pour bénéficier des enseignements d'un philosophe, il suffirait donc de consentir à s'exposer aux vérités transmises par celui-ci. Le pouvoir ici octroyé à la philosophie n'est pas sans rappeler celui de la tragédie dans la conception aristotélicienne. En effet, comment ne pas effectuer le rapprochement entre la fonction cathartique de la tragédie chez Aristote et l'élévation morale procuré par l'enseignement de la vertu chez les stoïciens ?

Dans les deux cas, nous constatons les effets tangibles d'un contact volontaire avec une forme de discours qui produit toutefois *nécessairement* des effets involontaires chez celui qui s'y expose. Dans son ouvrage *La philosophie stoïcienne de l'art*, Mary-Anne Zagdoun explique l'utilisation de ces concepts aristotéliciens en écrivant que l'enthousiasme — une forme d'eupatheia, donc d'émotion positive et rationnelle — « établit une communication entre les dispositions de l'âme et les dispositions exprimées par la musique et modèle les premières sur les secondes. C'est ce plaisir sans doute qui est purificateur et qui prépare l'âme aux bienfaits de l'art. » (Zagdoun, 2000, p. 222)

Un peu plus loin dans la *Lettre 108*, Sénèque aborde brièvement le rôle de l'orateur lui-même dans la transmission efficace de son savoir. Pour peu qu'on y soit sensibles,

Il en est que soulèvent des paroles sublimes; ils entrent dans la passion de l'orateur aussi ardents de cœur que de visage : transport tout pareil à celui, quand joue le flûtiste, de galles phrygiennes, d'eunuques délirant par ordre divin. Ce qui les ravit, ce qui les aiguillonne, c'est la beauté des pensées, non la veine harmonie des paroles. Un mot énergique est-il proféré en face de la mort, un mot fier et calme en face de la fortune, l'envie les prend aussitôt d'appliquer la leçon entendue. Ces choses les touchent vraiment, ils sont tels qu'on les veut, à condition que l'âme conserve l'empreinte de l'idée, à condition qu'un si noble élan ne se heurte pas aussitôt à l'esprit du monde toujours prêt à déconseiller le bien. (Sénèque, *Lettre 108*, 7)

Ici, Sénèque s'inscrit tout à fait dans le sillage des autres stoïciens romains en ce qui concerne le rôle de la philosophie. Pour lui, elle est d'abord et avant tout un art de vivre que l'on peut bien sûr apprendre, mais que l'on doit surtout mettre en pratique. En se rendant au cours d'un philosophe, ce ne sont pas simplement nos connaissances sur le monde qui changent ; c'est aussi, et surtout, nous-mêmes qui évoluons. L'art est doué de la même propriété mimétique.

Comment ne pas adopter une attitude plus humble lorsque, grâce aux paroles d'un philosophe, nous apprenons que l'univers tout entier est régi selon des lois universelles et que nous

n'en sommes qu'une infime partie ? Un enseignement philosophique tel que celui-ci, s'il s'inscrit profondément dans la compréhension du monde de l'auditeur, implique plusieurs conséquences morales qui concernent l'art de vivre. Par exemple, une personne qui adhère au panthéisme stoïcien ne pourra pas déclarer qu'elle est victime d'une quelconque injustice, car le concept même d'injustice implique qu'il y ait eu une faille dans l'application habituelle des lois de l'univers. Évidemment, cela est impossible selon le panthéisme providentiel des stoïciens.

Par ailleurs, dans l'*Orateur sans visage*, Florence Dupont avait décrit à quel point tout discours était nécessairement performatif. Selon elle,

Le sujet de l'énonciation ne se définit pas seulement par sa position d'énonciation ou son mode d'énonciation, mais par l'identité sociale que lui impose l'espace culturel de chaque énonciation particulière. Cela parce que la parole romaine est toujours plus ou moins performative. Elle fait exister l'espace où elle s'exerce. (Dupont, 2000, p. 8)

De fait, non seulement le discours romain était-il modulé en fonction de certaines règles d'écriture en lien avec le ton ou le style, mais aussi en fonction de plusieurs critères que l'on pourrait qualifier de « sociaux ». Par exemple, il pourrait être considéré en fonction de l'impact qu'il pourrait avoir sur la réalité dont il fait état. Nous pouvons notamment penser à une plaidoirie de défense qui aurait pour effet de préserver la liberté d'une personne, ou encore un fervent argumentaire en faveur d'une loi nouvelle qui aurait des impacts sur les droits et devoirs des citoyens.

Dupont va encore plus loin dans son interprétation du pouvoir de la parole lorsqu'elle affirme que celle-ci « fait exister l'espace où elle s'exerce » — nonobstant qu'elle soit entendue dans le cadre d'un cours de philosophie ou dans celui d'une représentation théâtrale. Ce pouvoir immédiat et nécessaire des mots s'applique non seulement aux gens qui les entendent, mais aussi sur l'« espace culturel » dans lequel ils s'inscrivent. Ceci est un aspect crucial qui confirme notre hypothèse de recherche selon laquelle la parole du philosophe, tout comme celle du tragédien, peut être un important vecteur de changement social.

Par contre, tout comme Sénèque nous le faisait remarquer par le passage de la *Lettre 108* précédemment cité, il est beaucoup plus facile de réformer les esprits lorsque « l'esprit du monde toujours prêt à déconseiller le bien » ne s'y oppose pas d'emblée.

En effet, pour pouvoir tirer profit des effets involontaires de la philosophie sur leur âme, les disciples doivent cultiver eux-mêmes cet enthousiasme et se rendre par leurs propres moyens



aux cours dispensés par les philosophes. C'est donc dire que la parole du philosophe est bel et bien performative, mais qu'elle a besoin d'un contexte dans lequel elle peut être efficace.

Toujours dans la *Lettre 108*, Sénèque explique quelles sont les conditions préalables pour qu'un cours de philosophie puisse porter fruit et quelle attitude le philosophe doit adopter lorsqu'il sent qu'il a bel et bien conquis son auditoire.

Parle contre l'avarice, parle contre le luxe; quand le succès obtenu et l'impression profonde de l'auditoire seront visibles, redouble de véhémence : on ne saurait croire l'effet d'une telle éloquence attentive à guérir et ne visant d'un bout à l'autre que le bien de l'auditeur. Il n'y a rien de si aisé que de porter de jeunes esprits à l'amour de l'honnête et du juste. Dociles et à peine gâtés encore, ils sont tout acquis à la vérité, quand elle dispose d'un digne avocat. (Sénèque, *Lettre 108*, 12)

Ces conseils rhétoriques ne sont pas sans rappeler le concept de *kairos* élaboré par les orateurs et sophistes grecs. Figure mythologique bien connue prenant l'allure d'un vif jeune homme, Kairos a pour trait distinctif d'avoir le derrière du crâne rasé et un toupet très long. Cette coupe de cheveux particulière avait pour objectif de représenter le « moment opportun » dans le discours. Quiconque avait suffisamment affûté ses sens pour déceler ce moment opportun pouvait aussi apprendre à le saisir et à l'utiliser à son avantage; c'est donc dire qu'au moment précis où Kairos filait à toute allure à côté d'un orateur d'expérience, celui-ci pouvait tout juste l'attraper par le toupet pour tirer avantage de ses facultés divines de persuasion, alors que tout néophyte n'apercevait Kairos un peu trop tard et n'était pas en mesure de l'arrêter dans sa course folle, car une fois passé on ne peut plus l'attraper pour cause de son crâne rasé. La théorie du Kairos en est donc une qui permet à l'orateur de créer progressivement le moment opportun et lui apprendre à le saisir lorsqu'il surgit, car c'est à ce moment que les âmes des auditeurs sont les plus réceptives et qu'il est le plus facile d'y imposer son opinion.

Concept d'une importance historique indéniable pendant l'Âge d'or de la Grèce antique, le *kairos* a été utilisé autant en philosophie qu'en rhétorique et en poésie. Des auteurs aussi influents et différents les uns que les autres, tels Pythagore, Gorgias, Homère et Hésiode ont tous traités de ce concept central quant à l'influence de l'opinion et à la transmission des connaissances (Sipiora, 2012, p. 3). En effet,

Gorgias [...] glorifie les *effets magiques* (*goeteia*, *psychagogia*) du *logos* et en enseignait l'utilité en expliquant que l'orateur doit connaître, objectivement, les façons d'atteindre l'âme, sans quoi les discours ne seraient pas en mesure ni de

*fasciner*, ni de *persuader*. Il était un ami proche de Damon d'Athènes<sup>23</sup> qui, dans ces mêmes années, avait écrit un plaidoyer fictif adressé aux Aréopages dans lequel il défendait la musique en démontrant l'intimité du lien entre les harmonies, le rythme et les aléas de l'âme. Il avait ainsi démontré que la musique, grâce aux harmonies et au rythme, était à même de moduler le caractère des Hommes. Ainsi, le rhéteur et le musicien sont deux facettes d'une seule et même théorie qui, arrivée à maturité, s'est déclinée en deux disciplines distinctes. (Rostagni, 1922 dans Sipioria, 2012, p. 4-5)

Ainsi, il appert que le fait de considérer toute forme de prise de parole comme une action concrète sur les âmes et le monde est une conception fort commune dans l'Antiquité et ce, peu importe les disciplines ou les allégeances philosophiques ; Platon en a fait la pièce centrale de ses critiques de la rhétorique. Il semble toutefois que si toute parole est nécessairement influente, son degré d'efficacité peut être amplifié par le respect de certaines règles de composition, l'usage d'artifices langagiers et même de la musique. Ceci s'avère particulièrement important dans le cas où un philosophe désire conquérir un public hostile.

## 2.2 La poésie au service de la philosophie

Qu'advient-il alors de ces âmes qui, moins autonomes et enclines à la philosophie, ont d'autant plus besoin de ses vérités ? Ou, pour reprendre les mots de Sénèque, pour rejoindre ces gens un guide ne suffirait pas car « aux esprits peu sûrs d'eux-mêmes il faut, de toute nécessité, un moniteur. » (Sénèque, *Lettre 94*, 50)

Loin d'être des âmes perdues en lesquelles le sage ne doit placer aucun espoir, les individus les moins réceptifs peuvent être conquis par la philosophie — pourvu que l'orateur se dote de moyens qui sont à la hauteur du défi qui l'attend. Par « moyens », nous voulons signifier les différents artifices langagiers qui sont à la disposition de celui qui veut redoubler d'efficacité devant une foule *a priori* désintéressée ou imperméable à la leçon philosophique. La forme poétique pourrait alors servir d'artifice, puisqu'elle permet d'améliorer le discours grâce à l'euphonie, c'est-à-dire l'arrangement harmonieux des mots faciles à prononcer et agréables à entendre.

À ce propos, la pensée de Cratès de Mallos, philosophe stoïcien, grammairien et philologue nous sera d'une utilité particulière pour expliquer le rôle nécessaire, mais non suffisant de

---

<sup>23</sup> Musicologue et musicien du 5<sup>e</sup> siècle av. J.-C. que l'on tient aussi pour avoir été le conseiller de Périclès.

l'euphonie en ce qui a trait au pouvoir de persuasion et à la qualité esthétique d'un discours pour les stoïciens.

[...] l'ouïe juge naturellement si un poème est bon ou non, sans pourtant que le plaisir procuré par l'audition d'un poème suffise à le faire juger bon. [...] pour Cratès, l'ouïe, en percevant un poème, perçoit en même temps les principes objectifs qui y sont contenus et qui lui permettent de juger de la qualité morale du poème. Lorsque ces principes, que l'on peut considérer comme la structure rationnelle de l'art, son *logos*, et qui existent par nature, sont observés, le poème est actualisé (*energêtei*) en accord avec le *logos* de son art et il est jugé bon. Cratès est donc un rationaliste, pour qui le jugement est perçu empiriquement à travers un sens exercé. L'immanence du *logos*, sous-entendu par cette conception, la terminologie par laquelle Cratès désigne le bon poème et le plaisir qu'il procure, sont repris des stoïciens, même s'il ne suit pas les stoïciens, lorsque ceux-ci jugent l'euphonie insuffisante pour faire un bon poème à elle seule. (Zagdoun, 2000, p. 134-135)

La première chose qu'il faut souligner à propos de cet extrait est l'importance que revêt la position rationaliste et naturaliste de Cratès dans son explication de l'euphonie. En effet, lorsqu'il affirme que « les principes objectifs » contenus dans le poème sont perçus par l'ouïe, il adhère à l'idée stoïcienne que le jugement esthétique a une importante valeur épistémique. Dans le cas d'un poème ou d'un discours, il se base sur l'appréhension de la réalité tangible des sons qui le constituent auxquels l'esprit peut donner son assentiment ou non. Dans cette explication, tous les aspects propres à l'épistémologie et à la philosophie du langage des stoïciens sont repris. L'hypothèse posée précédemment selon laquelle l'orateur inculque une téléologie particulière à son œuvre, à l'instar du *pneuma* dans le monde physique, se voit aussi confirmée par Cratès lorsqu'il écrit que « ces principes existent par nature ».

Toutefois, à l'inverse des autres stoïciens, on comprend aussi que Cratès était d'avis que les artifices esthétiques de la poésie, tels l'euphonie ou encore le rythme, pouvaient en eux-mêmes être suffisants pour juger de la qualité d'une œuvre. Or, ceci constitue une contradiction avec la définition de l'art qu'adoptent les stoïciens et qui veut que tout œuvre ait pour objectif l'élévation de l'âme. Cet objectif ne peut être accompli que si les mots qui constituent l'œuvre lui confèrent un sens raisonnable et s'ils permettent de transmettre une quelconque vérité sur le monde. Bien sûr, un vain assemblage de mots qui sonnent bien ne peut y arriver.

Ainsi, l'euphonie et le rythme de la parole sont des artifices langagiers qui sont d'une grande utilité pour le philosophe — pourvu qu'il soit assez poète pour traduire sa pensée en vers. Nous retrouvons d'ailleurs des traces de l'aveu des stoïciens, à la fois de l'ancien portique et de

l'Empire, que la poésie est d'une efficacité redoutable en matière de transmission des connaissances.

« L'indigent a bien peu, rien ne reste à l'avare / L'avare, dur à tous, est son propre bourreau. »

À de tels vers, ce spectateur là-bas, le plus ladre des hommes, applaudit et s'égaie de voir fouailler ses vices. Comme cet effet, n'est-ce pas, doit exister de plus belle lorsque ces mots sont prononcés par un philosophe, lorsqu'en ces salutaires préceptes sont intercalés des vers qui les enfonceront dans les âmes peu éclairées plus efficacement ! Car, comme le disait Cléanthe,

De même que notre souffle rend un son plus éclatant, lorsqu'il circule tout du long de l'étroit canal d'une trompette d'où il jaillit enfin par un plus large orifice, ainsi la rigoureuse contrainte du vers confère à la pensée plus d'éclat.

Les mêmes choses sont plus distraitement écoutées, moins frappantes, tant que la prose les exprime ; quand le rythme s'y ajoute et qu'une noble pensée est astreinte à la régularité d'un mètre précis, la même pensée devenue sentence se dégage comme brandie d'un bras déployé. (Sénèque, *Lettre 108*, 9-10)

C'est dire que pour les stoïciens, le philosophe a tout avantage à tirer profit de la forme poétique afin de mettre en valeur ses thèses philosophiques, car celle-ci oblige l'apprenant à passer d'une forme d'écoute passive, où il ne fait qu'assister au cours de philosophie et n'en retire pas nécessairement une impression assez profonde pour ensuite le mettre en application, vers une écoute active où la poésie, grâce à l'euphonie, au rythme et à la juste mesure des vers, tire l'auditeur de sa passivité.

Dans son article « Stoic Moral Psychology », Tad Brennan explique le mécanisme par lequel toute impulsion implique nécessairement une action. En effet, il écrit que pour les stoïciens, « One cannot have an impulse without acting on it — the very having of it (i.e., the assent to the impulsive impression) is the initiation of the action envisaged in the impression. » (Brennan dans Inwood *et al.*, 2003, p. 267) De cette thèse stoïcienne découle un corollaire particulièrement intéressant pour notre mémoire : plus une impression est vive, plus elle entraîne une action qui est susceptible de perdurer dans le temps. Ceci est par ailleurs particulièrement cohérent avec la physique stoïcienne qui veut que toute impression provienne d'un corps et laisse nécessairement une marque sur le corps contre lequel il se bute. Ainsi, de la même façon qu'un coup de poing laisse plus de séquelles qu'une gifle au visage; selon les auditoires, un poème efficace peut laisser une impression plus profonde qu'un traité de philosophie.

Il n'est d'ailleurs pas surprenant que Sénèque, à plusieurs reprises à la fois dans les *Lettres* et ses traités philosophiques<sup>24</sup>, déplore l'influence négative que peuvent avoir l'Esprit du monde et la foule sur les philosophes néophytes. En effet, comment l'enseignement de la philosophie peut-il aspirer à inculquer un art de vivre si, partout ailleurs que dans le cours du philosophe, le disciple baigne dans un environnement qui lui envoie sans cesse des impressions qui ne suivent pas du tout les préceptes philosophiques qu'il a appris ?

On pourrait être tentés de croire que certains esprits sont si corrompus, si habitués au vice, que la philosophie ne peut plus rien pour eux. On peut penser au traité *De clementia* que Sénèque écrivit pour Néron — traité qui, inutile de le rappeler, n'a pas eu l'effet escompté sur l'empereur. La philosophie, donc, doit redoubler d'efforts afin de porter atteinte à un esprit qui, indompté, n'est pas naturellement enclin à ses enseignements. Que ce soit dans le cadre de sa correspondance avec Lucilius, ses consolations ou ses traités, Sénèque a emprunté force maximes et préceptes écrits par d'autres philosophes afin de donner une impression de grandeur au propos qu'il tenait. Voyons maintenant quelle portée morale les stoïciens accordaient à l'utilisation des maximes philosophiques.

### 2.3 La maxime, un raccourci vers la sagesse ?

Le rôle crucial de la maxime est le dernier élément théorique à présenter dans le cadre de ce deuxième chapitre portant sur la poésie, la philosophie et leurs artifices rhétoriques particuliers. Selon nous, maximes et préceptes sont à la jonction de ces deux disciplines complémentaires.

Plusieurs raisons nous poussent à croire que l'utilisation de la maxime dans les œuvres philosophiques et littéraires romaines n'est pas le fruit du hasard. D'abord, les Romains de l'Empire étaient particulièrement férus des recueils de maximes et de sentences en tous genres, qu'ils apprenaient par cœur et utilisaient dans les discussions courantes, se les échangeant « comme des mots de passe, des signes de reconnaissance. » (Dupont, 2000, p. 49)

---

<sup>24</sup> Au paragraphe 7 de la *Lettre 108*, Sénèque parle de « l'esprit du monde, toujours prêt à déconseiller le bien », alors que dans *Du loisir* il affirme que la foule nous « recommande unanimement les vices » et que « la solitude nous rendra meilleurs. » Il poursuit en affirmant qu'« une fois qu'on a fait un choix, on ne peut s'y tenir que dans la mesure où personne ne vient en travers pour infléchir dans une autre direction, avec l'aide de la foule, une décision encore mal assurée [...] » Dans *De la vie heureuse*, Sénèque affirme que « Rien donc n'est plus important pour nous, que de ne pas suivre, à la manière du bétail, la tête du troupeau, en passant, non par où il faut aller, mais par où l'on va. » (Sénèque, *De la vie heureuse*, 1, 3)

Nonobstant leur valeur culturelle et historique, les maximes ont une valeur philosophique importante. En effet, selon Sénèque, les maximes pénètrent plus facilement la mémoire grâce à leur concision.

On se grave, en effet, plus facilement dans l'esprit les préceptes isolés, concis et montés en formules comme des vers. Nous faisons apprendre aux enfants des sentences et, en particulier, ces apophtegmes que les Grecs appellent « chries ». Et pourquoi ? Parce que l'intelligence enfantine est en mesure de les saisir et que sa capacité n'irait pas au-delà. Mais un esprit déjà formé, un adulte s'attirerait la honte à ramasser des fleurettes, à s'étayer d'un tout petit nombre d'adages des plus connus et à ne se soutenir que par sa mémoire. Qu'il prenne désormais en lui-même son point d'appui ; que ce soit lui qui parle dans ces citations, non sa mémoire. Honte au vieillard, à l'homme arrivé en vue de la vieillesse, dont toute la sagesse ne tient qu'à un grimoire ! (Sénèque, *Lettre 33*, 6-7)

Dans ce passage de la *Lettre 33*, Sénèque met Lucilius en garde contre l'attrait des maximes et l'invite à ne pas se contenter de celles-ci, car il serait honteux pour un adulte de limiter sa pensée à la mémorisation des mots d'un autre. Mieux vaut, conseille Sénèque, s'appropriier les concepts et comprendre la philosophie qui les sous-tend. Il poursuit dans la même veine dans la *Lettre 95* lorsqu'il affirme que « Comme les feuilles ne peuvent verdier d'elles-mêmes; comme il leur faut une branche où elles tiennent, d'où elles tirent la sève, ainsi vos préceptes, s'ils sont isolés, se flétrissent. » (Sénèque, *Lettre 95*, 59)

Le travail des préceptes est donc de piquer la curiosité philosophique de celui qui les entend, mais ils ne sont pas suffisants pour inculquer la sagesse. En effet, pour les stoïciens, l'art de vivre s'acquiert par la compréhension du monde et de ses lois naturelles — non pas par l'application aveugle de quelques principes moraux.

[...] joignons les principes aux préceptes ; car, sans la racine, les rameaux sont stériles et la racine profite à son tour du végétal qu'elle a produit. Nul ne peut ignorer de quelle utilité sont les mains ; leurs services sont manifestes ; mais le cœur, de qui les mains reçoivent la vie, l'impulsion première, le mouvement, est invisible. J'en puis dire autant des préceptes ; ils paraissent au grand jour, mais les principes de la sagesse demeurent cachés. Ce qu'il y a de plus auguste dans la religion n'est su que des initiés ; ainsi la philosophie ne révèle ses derniers secrets qu'à ceux à qui elle ouvre l'accès et l'intimité de ses sanctuaires; quant aux préceptes et autres avis de même espèce, le profane même en a connaissance. (Sénèque, *Lettre 95*, 64)

Bien que les préceptes n'aient pas la même valeur épistémique que l'ensemble de la philosophie à laquelle ils se rattachent, ceux-ci continuent à être utiles non seulement pour les néophytes, mais aussi pour les initiés. Une fois appris, les préceptes servent d'aide-mémoire aux philosophes aguerris. Se les remémorant, le souvenir de l'ensemble de la doctrine est plus accessible lui aussi — et c'est ce qui permet au sage de tirer profit de sa grande connaissance dans ses actions quotidiennes et développer un discernement parfait.

En effet, « l'âme exige force préceptes pour discerner les devoirs qu'impose la vie, » même si Sénèque « accorde que, par eux-mêmes, les préceptes n'ont pas assez de force pour détruire des convictions erronées. Ce n'est pas à dire qu'ajoutés à d'autres moyens, ils soient inefficaces. » (Sénèque, *Lettre 94, 21*)

Les « autres moyens » à la disposition des philosophes qui veulent maximiser leurs chances de réformer efficacement les âmes de leurs étudiants sont nombreux. On peut traduire une pensée philosophique sous forme de traités, de correspondances, de poèmes, d'exhortations, de consolations ; plus les méthodes seront diversifiées, plus les effets sur l'âme seront grands, surtout si le philosophe choisit soigneusement les maximes dont son discours sera ponctué (Sénèque, *Lettre 95, 21*).

La portée philosophique des préceptes est donc relativement limitée en ce sens que ceux-ci doivent toujours être doublés d'une connaissance antérieure de la philosophie. Par le fait même, celui qui en fait usage doit avoir un esprit docile et philosophiquement formé. Pourtant, ce constat n'est pas l'aveu de l'impuissance de Sénèque à éduquer les âmes mêmes les plus imperméables à la philosophie. Au contraire, notre philosophe dispose d'un ultime remède : l'utilisation de la maxime philosophique dans le cadre d'une tragédie.

## Chapitre 3 : La tragédie comme ultime remède

*Il est clair que, dans le drame, il faut employer les mêmes ressources que dans la rhétorique, puisqu'il s'agit aussi de montrer des choses ou attendrissantes ou terribles, réellement grandes ou simplement vraisemblables.*  
Aristote, *Poétique*, 1456 a35

*Plus simple quand les fautes, moins importantes, ne demandaient qu'une médication légère, elle a besoin contre un reversement si général de nos mœurs de mettre en œuvre tous ses moyens, et puisse-t-elle finalement à ce prix triompher de la corruption!*  
Sénèque, *Lettre 95*

### Première partie : les particularités du genre tragique

La tragédie comme genre littéraire a beaucoup à offrir à quiconque veut transmettre efficacement une vérité ou une opinion, car elle ne limite pas l'auteur à n'utiliser que la poésie, mais lui permet aussi la musique et la danse. En guise d'introduction, nous jugeons pertinent de passer par les théories élaborées par Aristote en raison de la rareté des propos stoïciens sur les particularités de la tragédie. De plus, la théorie aristotélicienne permet au lecteur d'avoir un contexte théorique plus large en remontant aux sources de la tragédie latine, c'est-à-dire les tragédiens grecs. Staley, dont les idées nous paraissent les plus utiles à la compréhension du rôle des tragédies de Sénèque, a aussi largement basé sa compréhension de ce genre théâtral sur une réappropriation stoïcienne des principes aristotéliens. Nous poursuivrons donc dans la même voie.

Dans la *Poétique*, Aristote scindait la tragédie en six parties : l'histoire, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant (Aristote, *Poétique*, 1450a5). Aristote appelle l'histoire « l'agencement des actes accomplis », les caractères « les caractéristiques des personnages » alors que la pensée désigne l'éloquence des personnages et les artifices langagiers dont ils font usage (Aristote, *Poétique*, 1450a5). L'expression concerne les mots utilisés et leur agencement; le spectacle, la mise en scène et le chant, la musique en général. Deux de ces parties seulement « fournissent les moyens de l'imitation (l'expression et le chant), une seule (le spectacle) en est le mode et trois (l'histoire, le caractère et la pensée) sont les objets » de la tragédie.

Lorsque Aristote affirme que la tragédie est une imitation, il ne dit pas qu'elle est une imitation de la réalité — c'est ainsi qu'il esquivait l'une des plus importantes critiques de Platon à



l'égard de l'art. Au contraire, Aristote pense que la tragédie imite les actions et non les choses elles-mêmes. C'est pourquoi, d'ailleurs, il dit que les deux moyens de l'imitation sont l'expression et le chant. En effet, c'est par le choix des mots, leur agencement et leur énonciation que l'on associe à ce qu'on voit se dérouler sur scène une réalité qui la transcende pourtant. Or, cette réalité nous renvoie systématiquement à des principes ou à des situations connus de tous. Sans l'expression et le chant, rien de ce qui se déroule pendant le spectacle ne serait humain ; il n'y aurait qu'une suite de péripéties constituant une histoire désincarnée à laquelle on ne saurait s'identifier.

En effet, comme l'histoire qui se déroule sur scène, le caractère des personnages et le texte sont les trois objets de la tragédie, c'est-à-dire les trois aspects interprétés par le spectateur à ses premiers contacts avec l'œuvre. « Que se passe-t-il ? », « Qui sont ces personnages, comment puis-je les décrire ? » et « Que se disent-ils ? » sont les questions auxquelles le spectateur est soumis, consciemment ou non, et c'est grâce aux réponses qu'il y donne qu'il élabore une compréhension élémentaire de ce qui se déroule sur scène. À un autre niveau d'interprétation se trouvent des considérations liées à la forme qu'a prise un mythe bien connu sous la plume d'un Eschyle ou d'un Sophocle.

Comme nous avons déjà établi plusieurs critères d'interprétation et d'appréciation de la poésie dans les deux premiers chapitres, nous nous attarderons ici à décortiquer ce que la tragédie a de particulier.

## 1.1 La musique et le chant

Nous nous en sommes déjà remis à l'opinion de Damon d'Athènes en ce qui concerne le potentiel de persuasion de la musique sur les émotions, mais il convient maintenant de montrer en quoi celle-ci peut se faire une digne avocate de la vérité — pourvu qu'elle soit utilisée avec sagesse.

En effet, nous sommes d'avis que le rôle de la musique dans le cas d'une tragédie à caractère philosophique est de préparer l'âme de l'auditeur à recevoir les vérités qui lui seront transmises par l'auteur à travers son œuvre. Nous appuyons nos dires sur les constats faits précédemment où nous avons démontré que certaines émotions (plus précisément les *eupatheia*, catégorie à laquelle les « émotions esthétiques » appartiennent) donnent un accès privilégié à

l'âme. C'est dire que nous pouvons utiliser les émotions suscitées par la musique pour préparer l'âme des spectateurs aux vérités qui sont sur le point d'être montrées par l'action théâtrale.

À ce propos, Aristote avait déjà écrit que « [...] le chant est le principal assaisonnement » (Aristote, *Poétique*, 1450 b35) de la tragédie et que c'est par son biais que « les plus grands plaisirs sont produits. » (Sifakis, 2001, p. 55) Il est considéré comme un assaisonnement puisque le chant appuie ce qui est exprimé par le texte sans toutefois le dire à sa place. Il permet de créer un contexte émotif approprié pour que l'âme puisse recevoir une vive impression de ce qui se passe sur la scène. Sifakis explique en outre que la *melopoiia* est considérée comme une forme de *mimêsis* par Aristote, qui soutient que la musique imite non pas des personnages, mais les actions et, surtout, les émotions de ces personnages (Sifakis, 2001, p. 55). Il s'agit donc d'une sorte de méta-*mimêsis* qui se juxtapose à celle des actions qui se déroulent sur scène<sup>25</sup>.

Il est aussi important de rappeler que moult théories musicales de l'Antiquité, notamment celles de Damon d'Athènes, appuient la thèse selon laquelle toute gamme ou harmonie est directement liée à des émotions différentes et illustre particulièrement bien certaines actions ou situations. En effet, c'est un lieu commun de la culture grecque que de croire que

la musique altère notre *éthos* et chaque mode musical induit en nous une disposition particulière. Par exemple, le mode myxolydien nous rendra graves et tristes alors que le mode phrygien inspirera plutôt l'enthousiasme et le mode dorien nous donnera une inclination particulière à la modération et la tempérance — incidemment, c'est ce dernier mode qui est le plus utile pour éduquer les âmes. (Sifakis, 2001, p. 55)

Dans *De ira*, Sénèque abonde dans le même sens en établissant qu'à des musiques et des instruments particuliers sont aussi liées des dispositions particulières de l'âme.

Pythagore apaisait par le son de la lyre les agitations de l'âme; qui d'ailleurs ignore que les clairons et les trompettes sont des excitants, comme certains chants des calmants, qui engourdissent notre pensée ? Le vert est bon pour les vues troublées et certaines couleurs reposent les yeux sensibles ; l'éclat de certaines autres les éblouit ; de même des études agréables charment les esprits malades. Nous devons fuir le forum, les plaidoiries, les tribunaux et nous garder également de la lassitude physique ; car elle consume tout ce qui

---

<sup>25</sup> Notons par ailleurs que la *melopoiia*, ou la poésie chantée ne sont pas sans rappeler que la tragédie grecque est la forme première du mélodrame, un genre cinématographique aujourd'hui bien connu. Très populaire depuis le 20<sup>e</sup> siècle, ce genre a justement pour objectif avoué de susciter de vives émotions pour appuyer l'action qui se déroule sur scène ou à l'écran par le biais de la musique.

en nous est doux et paisible, et agite les humeurs âcres. (Sénèque, *De ira*, livre III, 9.2)

L'habituelle analogie entre la science médicale et la philosophie opère bien dans ce passage où Sénèque insinue que pour divers maux il existe divers remèdes et qu'il ne sied qu'au médecin ou au sage de discerner ce qui apaisera le mal de ce qui est susceptible de l'aggraver. Sans le conseil expert du médecin, on ne peut espérer guérir efficacement les corps malades ; de la même manière, le sage est l'expert qui saura prescrire la dose et le genre de philosophie qui sera à même soulager les âmes en fonction des maux qu'elles présentent. Selon le cas de figure, le philosophe pourrait prescrire au néophyte de se reclure de la société — comme l'a d'ailleurs fait Sénèque à son ami Lucilius en plusieurs endroits dans leur correspondance — ou encore lui suggérer la lecture d'un traité, d'un recueil de maximes, de suivre une leçon ou, si sa condition l'exige, de se rendre au théâtre...

Dans la tragédie et les comédies musicales en général, le rôle de la musique est d'établir un contexte émotif dans lequel les personnages poseront des actions et tiendront des discours particuliers en lien avec l'histoire. La musique permet ainsi d'aller plus loin, de faire ressentir plus que ce que les simples mots peuvent évoquer. Pour le Stagirite, tout comme la poésie s'avère plus philosophique que l'histoire puisqu'elle ne se borne pas à décrire des faits particuliers, mais peut au contraire faire des constats plus universels (Staley, 2010, p. 4), la musique est d'une indéniable utilité. Que ce soit pour imiter l'état général de la situation, le ressenti des personnages ou « leurs qualités proprement éthiques » (Sifakis, 2001, p. 60), les actions qu'ils posent, quant à elles, ne racontent qu'une histoire en particulier. Toujours selon Aristote, la musique peut non seulement éveiller les passions adéquates pour faciliter la compréhension de l'histoire, mais aussi ajouter à la cohérence et à la logique même de cette dernière.

Dans la *Rhétorique*, il est évident qu'Aristote ne considérerait pas l'émotion comme une menace à la raison, mais plutôt comme un élément nécessaire à la construction de jugements justes. Ce qui était implicite dans la *Poétique*, soutient Kathy Eden (1986, p. 61) est rendu explicite dans la *Rhétorique* : la tragédie comme genre dramatique est comparable, tant dans son procédé que dans son objectif, à un discours devant le tribunal. En plaçant des faits et des événements devant le regard des spectateurs, les deux visent à créer des émotions qui supportent ce qui est considéré comme un jugement adéquat : « Celui qui assiste à une tragédie aristotélicienne n'est pas exposé à une histoire composée d'une séquence aléatoire d'événements qui ne font qu'exciter ses passions sans raison. Au contraire, il est témoin d'une construction éminemment logique, toute désignée

pour améliorer sa compréhension des faits exposés et qui, avec l'aide de réponses émotives adéquates, enrichira son jugement. » (Eden 1986, 61 cité dans Staley, 2010, p. 15) Afin d'approfondir notre compréhension des mécanismes inhérents au genre tragique en tant qu'éthique pratique, voyons maintenant les rôles de l'histoire et du caractère.

## 1.2 L'histoire

Toujours selon Aristote, l'histoire est ce qui fait éclore les passions de pitié et de peur, essentielles à la *catharsis*, et fait de la tragédie le genre le plus efficace pour influencer l'*éthos* des spectateurs. En effet, pour lui,

Toute passion [...] existe en germe au fond de notre âme, et elle s'y développe plus ou moins, selon les tempéraments. Comprimée au fond de nous-mêmes, elle nous agiterait comme un ferment intérieur; l'émotion excitée par la musique et le spectacle lui ouvre une voie et c'est ainsi qu'elle purge l'âme et la soulage avec un plaisir sans danger. (Egger, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs* cité dans Aristote, *Poétique*, 1883, p. 13)

Notons que la notion de « germe des passions » a été explicitement reprise par Sénèque. Chez notre philosophe et dramaturge latin, toutefois, il y a un souci non pas de *purger* les passions, mais de les utiliser afin de rendre certaines vérités philosophiques évidentes pour un novice. Le souci éthique d'élever l'âme grâce à la poésie et au théâtre se voit ainsi réaffirmé par notre auteur. Dans la *Lettre 94*, il écrit que

Ces vérités se passent d'avocat. Elles ont une action directe sur le sentiment et, moyennant l'intervention de la nature, produisent leur effet. Nous portons dans nos âmes des semences de tous les nobles instincts, qui lèvent par l'effet des admonitions, comme à l'aide d'un souffle léger, le feu se dégage de l'étincelle. Il faut, pour que la vertu prenne sa croissance, une action directe, une poussée. J'ajoute que l'âme renferme certaines notions mal éclaircies, qui ne deviennent vérités pratiques qu'en passant dans les formes du langage. D'autres gisent éparpillées, en chapitres distants; un esprit novice ne les saisira pas tout d'une vue : il s'agit donc d'opérer ce rapprochement, d'établir cette cohésion, afin que, gagnant en portée, elles procurent à l'âme plus de réconfort. (Sénèque, *Lettre 94*, 28-29)

Par ailleurs, il appert que Sénèque réaffirme l'importance d'une technique juste lorsqu'il écrit que les effets sur l'âme ne seront produits que « moyennant l'intervention de la nature »,

c'est-à-dire si l'œuvre produite par l'Homme ne brise pas le *continuum* insufflé dans la nature par le feu artiste et si celle-ci est en complète *sumpatheia* avec le réel.

Ce passage montre aussi le rôle capital que joue l'histoire pour tout philosophe qui désire s'exprimer par le biais de la tragédie. C'est le choix des actions, de leur agencement et des interactions entre les personnages qui permet à l'esprit novice de saisir les vérités contenues transmises par l'œuvre. En effet, même si ces vérités se retrouvent toutes dans le monde réel, le néophyte n'est pas en mesure de la saisir facilement puisqu'elles sont « éparpillées » et « mal éclaircies ». Au contraire, grâce à l'histoire et à la bienveillance de l'auteur, les vérités deviennent d'une évidence frappante. L'artiste a pour tâche de vulgariser le réel, « d'opérer [l]e rapprochement, d'établir [la] cohésion » entre les parties de la réalité qui sont utiles à la découverte de la vérité. Plus encore, il a volontairement omis celles qui nuisent à la compréhension, c'est-à-dire celles qui ne constituent qu'un bruit dans la communication entre le monde et nos sens, entre Dieu et les Hommes.

### 1.3 Le caractère

Au premier chapitre de ce mémoire, il a déjà été question de l'importance de caractériser les personnages en fonction d'une passion dominante. Ceci est particulièrement important pour donner de la profondeur, de la cohérence et du réalisme à l'œuvre dramatique. Pour aller plus loin que ce que nous avons déjà dit à ce sujet, nous posons maintenant l'hypothèse que c'est grâce à la caractérisation, telle que comprise par Aristote, que les stoïciens peuvent aspirer à une élévation morale efficace grâce au théâtre. En effet, si nous reprenons la *catharsis* aristotélicienne et tentons de l'appliquer à la compréhension stoïcienne de l'art, nous nous butons à une importante incohérence. Alors qu'Aristote ne faisait du théâtre que le meilleur outil pour évacuer les tensions de l'âme, nos stoïciens y voyaient une portée morale plus grande, mais surtout, plus consciente et efficace à long terme.

Une fois le spectacle terminé, les spectateurs repartent avec des notions morales profondément ancrées dans leur esprit. Cela permettra à certains d'attiser leur curiosité philosophique et leur désir d'en apprendre davantage. C'est d'ailleurs ce que nous démontre l'usage commun des maximes philosophiques dans les œuvres de Sénèque.

Ainsi, lorsque le quotidien reprend son cours, le spectateur d'une tragédie stoïcienne ne se sentira pas « soulagé » comme s'il venait d'évacuer d'importantes tensions; au contraire, il

repartira troublé et son âme, ébranlée par la vision d'une réalité nouvelle qui met à mal ses propres croyances et son propre mode de vie, tentera de résoudre la dissonance cognitive qui en résulte.

## **Deuxième partie : faites ce que je dis et non ce que je fais**

### **2.1 Éloge du contre-exemple**

Nous avons déjà démontré que pour les stoïciens, toute chose utile est belle et que toute belle chose est nécessairement utile. Nous avons alors effleuré l'idée que la laideur, aussi paradoxal cela puisse-il paraître au premier abord, peut être belle lorsqu'elle sert une noble fin. Les tragédies en général, mais en particulier celles de Sénèque, sont considérées « horribles » par plusieurs. Qu'elles relatent les histoires terribles de Thyeste, d'Agamemnon ou de Médée, l'auteur ne semble jamais punir suffisamment les personnages moralement fautifs, ce qui contribue à accentuer le côté horrible et injuste des événements. Selon Staley, il était coutumier pour les spectateurs d'être témoins des pires vices de l'humanité sur scène et personne ne s'en scandalisait, sauf si les odieux personnages s'en tiraient trop facilement. On raconte même qu'il n'était pas rare qu'Euripide lui-même se tînt au milieu de l'auditoire pour rassurer les spectateurs lorsqu'un crime sordide se produisait sur scène : « Attendez de voir à quel point le Destin punira ce mécréant! » pouvait-on l'entendre s'exclamer. (Staley, 2010, p. 20-21)

Or, dans les tragédies écrites par Sénèque, on peut penser que les personnages les plus terribles s'en tirent à bon compte. Par exemple, lorsque Médée s'enfuit dans son char tiré par deux chevaux pour rejoindre le royaume de son père, on peut penser qu'aucune justice n'est rendue, ni à ses enfants, ni à Jason, ni à Créüse. Comment l'éthique pratique des stoïciens pouvait-elle admettre une telle chose ? Puisque l'injustice impunie frappe d'autant plus l'entendement que si elle était déboutée par le Destin, horripiler l'auditoire en dépeignant les actions terribles d'un personnage mythique furieux, et le laisser se tirer d'affaire, crée une image plus réaliste de ce qui se passe quotidiennement chez les hommes. En effet, l'une des thèses les plus chères au stoïcisme n'est-elle pas que l'injustice n'existe pas vraiment, que le sentiment d'injustice provient plutôt d'une appréciation particulière, subjective, d'événements qui sont autrement tous guidés par les mêmes principes naturels ? Dans la réalité comme dans les tragédies de Sénèque, les « méchants » ne sont pas toujours punis et les « bons » ne sortent pas toujours vainqueurs.

Les émotions véhiculées par l'histoire, qui s'emparent des spectateurs et qui continuent à les troubler après l'expérience tragique, sont la clé de voûte du succès des pièces de théâtre stoïciennes de Sénèque. En effet, pour les stoïciens, la notion de tragédie elle-même était en étroite relation avec les passions qu'elle suscite, car pour eux elle n'était autre chose qu'« une image vive et frappante des passions » en action (Staley, 2010, p. 68).

Par contre, force est de constater que toutes les passions ne sont pas également utiles au tragédien. Dans le cas de Sénèque, il semble que la peur ait une place privilégiée au rang des passions les plus efficaces, car selon son propre aveu,

Il n'y a donc pas lieu de s'étonner, si l'objet le plus capable d'éveiller la crainte est celui qui découvre, dans une grande diversité, des apprêts terribles. De même que le succès du bourreau augmente à mesure qu'il étale plus d'instruments de torture (la simple vue triomphe de qui eût pâti sans fléchir); de même, parmi les objets qui subjuguent et domptent nos courages, ceux-là sont plus efficaces qui ont de quoi parler aux regards. (Sénèque, *Lettre 14*, 6)

Ainsi, il convient à toute personne désireuse d'en influencer une autre de faire usage de l'exagération et de la peur, car ces sentiments sont tout désignés non seulement pour surprendre et éveiller les consciences, mais aussi pour perdurer dans le temps. Gorgias écrivait aussi que la vue est un sens particulièrement persuasif capable d'induire facilement la peur, ce qui n'est pas sans justifier les excès scéniques de Sénèque qui avait l'habitude de représenter sur scène les crimes perpétrés au lieu de les laisser deviner par les spectateurs comme c'était souvent le cas dans la mise en scène des tragédies grecques. Dans *L'éloge d'Hélène*, Gorgias écrit d'ailleurs que

Par la vue, l'âme est impressionnée jusque dans ses manières propres. C'est ainsi que, lorsque l'œil contemple tout ce qui représente l'ennemi (les ornements de bronze et de fer sur les armures hostiles, les armes de la défense, les armes de l'attaque) il se met brusquement à trembler et fait trembler l'âme aussi. À tel point que souvent, à la vue d'un danger qui doit arriver, frappé de terreur, on s'enfuit comme s'il était déjà là. (Gorgias, *Éloge d'Hélène*, 15-16 cité dans Dumont, 1991, 713)

L'importance que prend le sens de la vue dans l'explication de Gorgias s'inscrit parfaitement dans la lignée de l'épistémologie stoïcienne selon laquelle c'est par le biais de nos sens que nous percevons le monde, mais aussi que nous bâtissons nos connaissances à son propos. D'ailleurs, dans sa réappropriation du concept de *phantasia*, Sénèque insiste sur le fait que pour lui, une judicieuse combinaison des mots, de la musique et de la mise en scène tragique peuvent

créer des « visualisations » qui, par leur clarté (*enargeos*) indéniable, induisent chez le spectateur des émotions ou des opinions correspondantes. Ainsi, lorsque Sénèque veut rendre évidente aux yeux de tous la féroce *De ira*, il démontre son adhésion aux concepts grecs de *phantasia* et d'*enargeia* et fait de ces derniers un élément important de sa poétique tragique.

Plus encore, dans la *Lettre 6*, Sénèque fait aussi l'éloge de l'exemple et du contre-exemple en considérant ces méthodes pédagogiques beaucoup plus efficaces que celles du professeur qui se contente d'énoncer des préceptes et d'argumenter en faveur d'une philosophie ou d'une autre. En effet, on peut lire que, pour lui, « Il vaut mieux venir regarder l'action sur la scène, car, premièrement, les gens croient davantage leurs yeux que leurs oreilles et, deuxièmement, la route qui mène vers la sagesse est longue par le chemin de l'enseignement, mais très courte et efficace par le biais d'exemples. » (Sénèque, *Lettre 6,2*)

En effet, l'utilisation d'exemples et de contre-exemples est d'une efficacité remarquable — surtout lorsqu'il est question de purger des passions néfastes telles que la colère. En faisant usage d'impressions vives, de démonstrations visuelles et de l'identification des personnages tragiques à notre expérience quotidienne de l'injustice et à la nature humaine en général, Sénèque crée une « pré-émotion » si puissante qu'elle s'impose en dépit du processus d'assentiment de la personne qui la subit. Ce « choc mental » est particulièrement vif lorsqu'il provient du constat d'une injustice flagrante, écrit Sénèque dans *De ira*. Ces « pré-émotions » que nous font vivre les tragédies créent une brèche dans les défenses rationnelles des auditeurs. Elles permettent de plus à l'artiste d'imprégner leur âme d'une certaine peur des passions elles-mêmes. Cette *catharsis a posteriori* est plus durable que la *catharsis* aristotélicienne dont les vertus se faisaient ressentir lors de la représentation théâtrale pour s'estomper ensuite.

Cette vision de la catharsis implique que c'est par l'intervention de la pitié et de la peur que l'artiste peut purger l'esprit des spectateurs de toute colère (qui, selon l'aveu de Sénèque, est la pire des passions) et de la luxure, ainsi que toute autre passion considérée comme vicieuse. D'ailleurs, dans *De ira*, Sénèque explique bien le mécanisme du phénomène des pré-passions lorsqu'il dit que de voir les traits de notre propre visage déformé par l'ire peut causer un *frisson* suffisant pour nous faire émerger du tourbillon causé par celle-ci (Staley, 2010, p. 78-80). Ainsi, c'est par un processus d'analogie entre les actions du héros tragique et les actions quotidiennes des humains que Sénèque parvient à nous convaincre de la dangerosité des passions. De plus, c'est



grâce aux pré-émotions qu'il parvient non pas à nous enrager réellement (comme Platon l'aurait pensé), mais à nous faire réaliser le pouvoir immense des passions sur notre bon jugement.

Bref, les théories élaborées par Gorgias, Aristote et Sénèque lui-même tendent à confirmer notre lecture des pièces de théâtre de Sénèque comme étant une stratégie pour troubler suffisamment les spectateurs et les persuader que la seule éthique de vie qui peut mener au bonheur est celle des stoïciens. Nous continuons donc à croire que les tragédies de Sénèque incarnent le côté pratique d'une éthique d'abord élaborée dans ses traités et ses correspondances philosophiques.

## **2.2 *Dolor, furor et nefas* : le chemin qui mène à la folie**

Tout, dans les tragédies de Sénèque, contribue à mettre en valeur la folie du personnage tragique. Comme dans toute tragédie, nous sommes témoins de la lente descente aux Enfers d'un personnage jadis puissant progressivement transfiguré par ses passions destructrices, mais particulièrement par la colère.

Typiquement, les tragédies débutent avec la description d'une injustice qui frappe le personnage principal. Dans le cas des tragédies de Sénèque, de cette injustice naît la colère, qui se transforme progressivement en folie et qui permet au personnage de perpétrer son ultime vengeance : le crime tragique.

Voyons maintenant comment se déroule cette progression qui fait des tragédies de Sénèque un puissant avertissement contre la colère — cette passion qui, plus que toute autre, brouille dangereusement le jugement des hommes qui en sont la proie. De fait, l'avertissement contre la puissance destructrice *De ira* n'est pas, dans les tragédies de Sénèque, que d'ordre moral, mais il est un élément constitutif de la structure même de ses œuvres.

En effet, la structure de la tragédie latine en général permet de maximiser son pouvoir persuasif en utilisant les contre-exemples et les contrastes de façon à frapper l'imaginaire le plus intensément possible. Si nous en croyons Florence Dupont dans son livre *Le théâtre latin*, il y a trois aspects constitutifs de toute tragédie latine : le *nefas*, le *furor* et le *dolor*.

Le *nefas*, c'est le crime tragique. C'est l'action la plus inhumaine qui horripilerait n'importe qui. Médée, par exemple, commet deux actes *nefas*. Le premier est l'incendie qu'elle déclenche et qui détruit Corinthe tout en tuant Créon et Cécrops. Le second est l'infanticide. La logique dramatique instaurée par l'exposition scénique de crimes sordides tels que ceux-ci dicte, toujours

selon Dupont, que celui qui commet un crime contre l'humanité se met nécessairement au ban de celle-ci. Il ne peut donc plus être jugé selon la justice humaine. Ceci implique que ce qui se passe sur scène représente à la fois tous les crimes de l'humanité et les transcende tous par la même occasion.

Selon Sénèque, c'est d'ailleurs exactement l'effet que produit la colère lorsqu'elle s'empare de l'âme des hommes. Dès les premières phrases de son traité *De ira*, notre auteur met déjà en évidence la pente glissante qui mène rapidement *De ira* à la folie — un danger qui n'existe avec aucune autre passion.

[La colère] brûle d'un désir inhumain de combat, de sang, de supplices ; indifférente à elle-même pourvu qu'elle nuise à autrui, elle se précipite sur ses propres armes, avide d'une vengeance qui entraînera avec elle le vengeur. C'est pourquoi certains sages ont dit que la colère était une courte folie ; comme celle-ci en effet elle ne sait pas se maîtriser, perd la notion des convenances, oublie tous les liens sociaux, s'acharne et s'obstine dans ses entreprises, ferme l'oreille aux conseils de la raison, s'agite pour des causes futiles, incapable de discerner le juste et le vrai et semblable aux ruines qui se brisent sur ce qu'elles écrasent. (Sénèque, *De ira*, livre 1, 1)

Ce passage du *De ira* confirme l'hypothèse proposée par Dupont selon laquelle les héros tragiques de Sénèque s'expulsent eux-mêmes de l'humanité par la nature des actions qu'ils posent. De fait, la justice humaine se base sur un axiome nécessaire à son application : celui de la responsabilité et de la conscience du bien et du mal. Or, lorsque le personnage commet un acte *nefas*, il est en proie à une colère si incontrôlable qu'il n'est plus en mesure de juger de la valeur morale de ses actions. Il est alors « incapable de discerner le juste et le vrai. »

Par l'utilisation de personnages mythiques aux pouvoirs extraordinaires et aux descendance divines, le dramaturge dépeint l'humanité de façon presque caricaturale. Toutefois, ces exagérations ne sont pas sans utilité pour un tragédien qui désire faire passer un message clair aux spectateurs, car elles permettent de créer des contrastes importants entre la vertu angélique de certains personnages et la folie meurtrière des autres.

Or, le crime tragique (*nefas*) se reconnaît non seulement à sa nature, mais aussi à la façon dont qu'il est présenté par le dramaturge. Il prend souvent des formes paradoxales et étranges. Par exemple, l'incendie allumé par Médée a des caractéristiques surnaturelles puisqu'aucune eau ne peut l'éteindre. De plus, le héros se glorifie habituellement du *nefas* accompli bien qu'il soit l'actualisation des valeurs diamétralement inverses des valeurs humaines. Enfin, le *nefas* est

instinctivement perçu par *tous* comme étant une abomination. Il ne permet aucune variation, aucun subjectivisme dans le jugement moral de quiconque y est soumis.

La *furor*, pour sa part, est l'état du héros tragique qui est en proie à une folie telle qu'il peut avoir le courage d'actualiser son envie de *nefas*. C'est une condition qui n'est pas suffisante, mais nécessaire au *nefas*. La *furor* est un concept latin qui permet à l'auditoire de mieux comprendre le saut hors de l'humanité que le protagoniste fait en accomplissant le *nefas*. À l'origine, la *furor* est une notion juridique qui désigne l'état de tout homme qui ne se conduit plus d'une façon humaine. Le *furiosus* est alors considéré comme juridiquement non responsable parce que son comportement est devenu incompréhensible pour ses semblables (Dupont, 1999, p. 58). Le furieux est alors absent à lui-même.

Quant à lui, le mot *dolor* désigne cette douleur surhumaine, un affect qui ne peut être guéri par aucun remède terrestre. D'ailleurs, ce mot « *dolor* » est un mot latin qui était utilisé par les Romains pour signifier une douleur active qui entraîne un désir de vengeance de la part de celui qui le subit.

L'essence même du théâtre latin est donc celle de la représentation exagérée des passions. *Furor*, *dolor* et *nefas* ne sont autre chose que la colère, la tristesse et le désir de vengeance passés sous la loupe du tragédien. Ainsi, c'est avec une précision décuplée que l'on peut admirer les effets néfastes, mais bien réels qu'ont ces passions sur l'âme des hommes qui se font prendre à leur jeu.

Plusieurs types de personnages sont habituellement représentés dans la tragédie latine. Parmi ceux-ci nous comptons les furieux bourreaux, les furieux victimes, les simples mortels (eux-mêmes divisés en deux catégories : les nourrices et courtisans et les personnages mythologiques) et les fantômes qui incarnent la mémoire de la race. Les chœurs, pour leur part, incarnent la mémoire du monde et servent à créer une distance réelle entre les actes inhumains du protagoniste et le reste du monde.

Au chapitre suivant, nous montrerons comment les fondements théoriques élaborés dans les trois premiers chapitres nous permettent de mieux analyser les œuvres de Sénèque. Pour ce faire, nous nous pencherons en détail sur sa *Médée*.

## Chapitre 4 : Médée : humaine, trop humaine ?

*Iunctam Pasiphaen Dictaeo credite tauro:  
vidimus, accepit fabula prisca fidem.  
nec se miretur, Caesar, longaeva vetustas:  
quidquid fama canit, praestat harena tibi.*<sup>27</sup>  
- Martial, *De spect.* 6

### Introduction

Contrairement à ce qu'on pourrait croire étant donné le succès de la tragédie grecque éponyme, Médée n'est pas une figure mythologique archétypale. Comme plusieurs autres mythes qui évoluèrent en fonction de l'époque et des mœurs, le personnage de Médée a été transfiguré entre sa première apparition dans la littérature, chez Hésiode, et la version toute romaine qu'en a faite Sénèque. En effet, Médée a d'abord été décrite comme «une magicienne divine, fille d'Hécate et sœur de Circé, [...] capable de rajeunir les hommes par ses herbes, sans que des crimes horribles ne soient présents dans son histoire. » (Dupont, 2000, p. 15) Il faudra attendre Euripide avant que Médée ne devienne la terrible magicienne capable de tout, même d'infanticide, pour se venger d'un mari infidèle et ingrat.

Même si Euripide et Sénèque ont tous deux choisi de dépeindre Médée dans toute sa fureur vengeresse, l'émotion qui est transmise au spectateur ou au lecteur par l'une et l'autre des versions n'est pas du tout la même. Alors que la Médée décrite par Euripide inspire presque la sympathie par l'accent mis sur la terrible injustice qui l'incombe et explique son crime (Moreau, 2002, p. 1282), la Médée de Sénèque tient des propos et pose des gestes d'une violence telle qu'aucun sens moral humain ne pourrait comprendre ou juger (Dupont, 2000, p. 28-31). Dès lors expulsée de l'humanité par la nature proprement inhumaine de ses crimes qui sont des conséquences directes de ses passions débridées, la Médée de Sénèque n'a d'autre choix que de fuir rejoindre les dieux dans son char ailé. Pas pour battre en retraite et soigner son cœur d'épouse et de mère, mais bien pour renoncer à tout ce qui est humain, trop humain : l'ivresse des passions (Dupont, 2000, p. 28-31).

---

<sup>27</sup> Believe that Pasiphae coupled with the Dictaeon bull! We've seen it, the ancient myth has been confirmed. Hoary antiquity, Caesar, should marvel at itself: whatever Fame sings of, the arena presents to you. (Fitzgerald, 2007, p. 49)

Dans ce chapitre, nous proposerons une interprétation nouvelle de la *Médée* de Sénèque qui mettra en évidence les particularités de style et de mise en scène qui font de cette pièce une œuvre non seulement poétique, mais aussi philosophique et morale. Pour ce faire, nous brosserons un portrait général de la culture romaine en soulignant le rôle prépondérant que jouait la violence dans l'expression culturelle des contemporains de Sénèque. Ensuite, nous utiliserons la poétique stoïcienne telle que nous l'avons développée dans les précédents chapitres pour analyser des passages-clés de l'œuvre. Finalement, nous conclurons ce mémoire en offrant notre réponse à la question posée en introduction et si souvent soulevée par les commentateurs : « Pourquoi la tragédie chez Sénèque ? »

## Première partie : la violence et l'horreur au cœur du quotidien

### 1.1 Les *ludi* romains

Plus personne ne doute de l'importance des jeux pour les Romains et de leur influence sur la culture latine en général. Sans surprise, dans *Les monstres de Sénèque*, Florence Dupont met elle aussi le lecteur au fait de la place centrale qu'occupait le divertissement dans la culture romaine avant de traiter des tragédies de Sénèque.

Au début étaient les jeux. Les Romains placent les *ludi* aux origines de leur ville. À peine Rome est-elle fondée par Romulus que soudain on célèbre les jeux du Grand Cirque, pour que les Sabines y soient enlevées et que les soldats de Romulus, qui sont encore des bergers sauvages sans femmes et sans maison, puissent créer les premiers foyers de Rome. (Dupont, 2002, p. 28)

Si Dupont arrive à la conclusion que l'attachement de la société latine au divertissement et aux jeux était le symptôme de son désintérêt généralisé pour la philosophie et, surtout, pour la morale<sup>28</sup>, nous montrerons au contraire que la tragédie a évolué en fonction de son contexte.

---

<sup>28</sup> « Dans la culture romaine, le repos – *otium* –, la détente ne consiste pas à ne rien faire, à rester immobile et avachi. La fatigue, la peine – *labor* – ne sont pas l'exercice de la force, une consommation d'énergie, mais une tension du corps et de la volonté vers un but. Ainsi pour se reposer convient-il de garder la même activité, mais de ne plus avoir de but. On joue à la balle ou avec des mots, on se promène à l'aventure, on danse les figures de l'escrime sans plus chercher à atteindre son ennemi. Le moyen devient une fin. C'est ce que nous appelons le ludisme. [...] Il en est de même du théâtre et de la poésie dramatique. Les poètes et les acteurs doivent donner un beau spectacle sans chercher à convaincre ou à édifier moralement. » (Dupont, 2012, p. 32)

Malgré tout, elle a préservé l'objectif noble qu'elle a toujours eu : celui de développer la conscience sociale et morale des spectateurs.

Afin de rendre évidents les liens que nous tisserons entre l'évolution du théâtre latin et le fait culturel romain, soulignons que les commentateurs et analystes des tragédies antiques ont souvent mis l'accent sur ce qui semble être la plus grande différence entre les versions grecques et latines des tragédies, c'est-à-dire la façon de mettre en scène les passages les plus horribles. Alors que les Grecs laissaient habituellement à l'imagination le soin de transmettre l'émotion des scènes les plus horribles ou meurtrières qui se passait hors scène<sup>29</sup>, Sénèque semble s'évertuer à ne ménager aucun détail horripilant — tant dans la description textuelle que dans la mise en scène.

Ceci est bien sûr en parfaite correspondance avec l'amour généralisé qu'ont les Romains pour les jeux du cirque. Les historiens font remonter au VI<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ les premiers concours hippiques qui se tenaient dans la structure de bois semi-permanente qui devint avec le temps le fameux *Circus maximus*, le plus grand et le plus ancien cirque de Rome (Dumster, *Circus Maximus*). Il faudra cependant attendre le règne de Jules César avant que celui-ci prenne son envergure connue avec ses quelque 150 000 places, auxquelles Néron fit ajouter 100 000 autres.

Depuis leur avènement jusqu'au règne de Jules César, les jeux du cirque se composaient en trois grandes catégories, soit les courses hippiques, les combats de gladiateurs et les naumachies (Encyclopédie Larousse, *Jeux du cirque*). Ces reconstitutions magistrales de batailles navales historiques mettaient en scène des milliers de condamnés et prisonniers de guerre qui personnifiaient les Athéniens ou les Perses, par exemple (Coleman, 1990, p. 71). La popularité toujours grandissante de ces jeux eut pour effet de faire diminuer progressivement l'intérêt du public romain pour des formes plus traditionnelles de divertissement telles que la tragédie ou la comédie. De fait, avec le déclin de ces styles apparaît une toute nouvelle forme de théâtre purement romaine : la pantomime, un genre qui remplace le chant et la parole par la danse et des gestes. Selon Charles Guittard, « La pantomime peut traiter des sujets comiques comme les graves, qu'ils soient tirés de la mythologie ou d'anciennes légendes, voire de la vie courante. Certaines représentations frisent même la vulgarité au point qu'Auguste fut obligé d'intervenir face à l'immoralité de certaines scènes. » (Sénèque, *Médée*, p. 20)

---

<sup>29</sup> Bien qu'il fût effectivement rare que les tragédiens grecs fassent mourir un personnage sur scène, il existe quelques exceptions. Par exemple, dans *Ajax* de Sophocle, le dernier monologue du personnage principal laisse sous-entendre que son suicide se déroulait devant les yeux des spectateurs. (Lueger, 2016)

Alors que la portée religieuse et politique des tragédies grecques ainsi que des tragédies jouées dans le cadre des *Ludi graeci* (Dupont, 2012, p. 31) n'est plus à démontrer, il en est tout autrement des spectacles romains. À l'époque de Sénèque, celles-ci ne conservaient de sérieux que leur *decorum* traditionnel, dernier reliquat de leur fonction religieuse. Quant à leur aspect politique, il est aussi grandement diminué et finira par n'être qu'un prétexte pour exposer la puissance et la richesse de ses organisateurs, et plus particulièrement celle de l'Empereur.

[Le *munerarius*, l'organisateur des jeux] est considéré par le peuple comme étant le dispensateur du divertissement qui lui est généreusement offert. Sa grandeur d'âme lui vaut alors la *favor populi*, car sans lui il n'y aurait pas de Jeux. C'est un lieu commun de la hiérarchie sociale romaine que l'Empereur, ultime patron, offre au peuple les spectacles les plus luxueux et exotiques. (Dupont, 2012, p. 51)

Par ailleurs, une loi instaurée par Auguste imposait un quota sur les sommes dépensées par les *munerarius* afin d'organiser leurs événements, les empêchant ainsi de rivaliser avec l'Empereur et de nuire à sa réputation (Dupont, 2012, p. 51).

D'aucuns seront surpris que ce soit au moment où la popularité des tragédies était à son plus bas que furent introduites les premières exécutions dans le cadre de représentations théâtrales. En effet, celles-ci avaient certainement pour objectif de rivaliser avec le côté impressionnant et macabre des divertissements toujours plus populaires du cirque. Les premiers prisonniers qui furent condamnés à la peine capitale sur scène remontent à Néron, et c'est d'ailleurs lors des deux premiers siècles après Jésus-Christ qu'ils furent les plus nombreux. Que l'on exige d'un condamné qu'il personnifie Ajax, Hercule, Dédale ou Pasiphaé, il s'agit pour lui de payer publiquement sa dette envers la société qu'il a bafouée en commettant son crime. En effet, du point de vue du peuple

[...] un criminel condamné à mort est une ressource, un bien dont la destruction pouvait combler un besoin de la société. Dans un tel contexte, la valeur sociale du condamné ne se rapporte plus à la sentence qui a été rendue contre lui, mais bien à la qualité du divertissement que sa mort rapporte. (Coleman, 1990, p. 63)

C'est donc dans ce contexte culturel que les tragédiens romains, dont Sénèque, durent adapter leur style aux attentes du peuple auquel leurs œuvres s'adressaient : un peuple avide de sensations fortes, habitué aux exécutions sans pitié et aux combats sanglants. Toutefois, contrairement à ce que laissent entendre les analyses de Dupont, nous ne pouvons en conclure que les tragédies de Sénèque étaient dépourvues d'une quelconque utilité ou finalité. Bien que le peuple romain soit passé à l'histoire comme celui qui a donné le plus d'importance au ludisme, nous

montrerons en effet que les tragédies de Sénèque utilisent le jeu théâtral pour voiler ses intentions philosophiques. Par ailleurs, combien de fois Sénèque a-t-il prévenu Lucilius des dangers de suivre aveuglément les sentiers battus par la foule ? Il serait d'autant plus surprenant qu'il ait lui-même emprunté la voie du ludisme pour écrire ses tragédies, abandonnant du même geste, au profit d'un vulgaire passe-temps dénué de sens, tous les principes stoïciens qu'il a défendus mordicus dans ses ouvrages philosophiques.

## 1.2 Quand la violence rend justice

Outre le divertissement assuré des foules, les exécutions romaines avaient plusieurs objectifs judiciaires dont certains ont été ouvertement appuyés par Sénèque. D'abord, en l'absence d'un système judiciaire complexe qui permettrait de quantifier le crime, une logique de rétribution permettait de se venger du criminel tout en évoquant la nature du crime qu'il avait commis — c'est le principe de la loi du *talion*. Ainsi, un voleur pouvait se voir couper les mains à l'endroit même où il avait commis son crime, et ainsi de suite.

Ensuite, tuer un criminel sur scène avait pour avantage significatif de lui imposer une souffrance non seulement physique, mais psychologique. Les histrions faisant partie d'une classe inférieure de citoyens puisqu'elle était frappée d'infamie, être condamné à mourir en tant que tel couvrait assurément le criminel de honte. Ceci permettait notamment aux spectateurs qui allaient être témoins de scènes horribles de provoquer une distance émotive par rapport à ce qui se passait sur scène. C'était comme si l'infamie de l'histrion, doublée de la condamnation criminelle du mécréant, le faisait appartenir à une sous-race presque animale. Nous reviendrons ultérieurement sur cet important aspect culturel.

La justice romaine prévoyait aussi une certaine forme de correction des mœurs défailantes, mais nous avons peu d'exemples de peines correctives utilisées. Nous savons toutefois que plusieurs philosophes, dont Platon et Sénèque, s'étaient prononcés en faveur de telles peines. Sénèque écrit d'ailleurs que « la sévérité est la meilleure correction, mais elle perd rapidement en efficacité si on en abuse. » (Sénèque, *De clementia*, 1, 22.2)

Alors que la correction avait pour objectif de rectifier le comportement d'une personne ayant déjà commis une offense, la prévention avait quant à elle pour objectif de rendre sa récidive impossible. Par exemple, on pouvait condamner quelqu'un à l'exil pour l'empêcher d'enfreindre à nouveau les lois de la cité.



Finalement, les peines imposées aux criminels avaient aussi un effet dissuasif pour l'ensemble de la population — c'est pourquoi plus celle-ci était publique, plus elle était socialement bénéfique. Nous n'avons qu'à évoquer les crucifix qui parsemaient les places publiques et sur lesquels il n'était pas rare de voir cloué un condamné en guise d'incitation à la bonne conduite. L'effet dissuasif ainsi obtenu par le châtiment public a été souvent endossé par les philosophes, dont Sénèque qui y voyait une forme plus raffinée de punition que la simple vengeance (Sénèque, *De clementia*, 1, 22.2).

De fait, l'espoir que plaçait Sénèque en l'effet dissuasif que pouvait avoir la condamnation violente et publique d'un acte criminel est entièrement cohérent avec la pierre angulaire de notre interprétation du théâtre de Sénèque comme outil de redressement des mœurs, c'est-à-dire comme éthique pratique stoïcienne. En effet, Sénèque croyait que tout dirigeant devait exercer progressivement son autorité sur l'individu dépravé, en commençant d'abord par la persuasion et en terminant, si nécessaire, par le châtiment public.

C'est ainsi que doit agir le protecteur des lois, le dirigeant d'une cité : tant qu'il le peut, il traite les esprits par des paroles, et encore assez douces, de façon à persuader chacun de faire son devoir, à lui inspirer le désir du bien et de la justice, à faire naître la haine des vices et l'estime des vertus; qu'il passe ensuite à un langage plus sévère pour avertir encore et réprimander, qu'il en vienne en dernier lieu à des châtiments et tout d'abord à des peines légères, auxquelles on puisse même surseoir; que les derniers supplices soient réservés aux derniers des criminels, de façon qu'il ne périsse personne, à moins que périr ne soit un bien pour celui qui périt... mais ainsi les suppliciés seront un exemple et puisqu'ils n'ont pas voulu se rendre utiles à qui que ce soit, ils le seront du moins par leur mort à l'État. (Sénèque, *De ira*, 1,6)

Dès lors, nous démontrerons que Sénèque croyait que l'écriture de tragédies dont le style, le texte et la mise en scène concourent à promouvoir l'horreur constituait un puissant outil de persuasion. Celui-ci avait pour principal objectif de forcer le spectateur à constater le caractère fondamentalement mauvais des passions tout en proposant l'art de vivre des stoïciens comme seul rempart contre celles-ci.

### 1.3 Quel public cible pour la *Médée* de Sénèque ?

S'il est déjà inattendu d'un stoïcien qu'il s'adonne à la poésie et au théâtre, il est d'autant plus surprenant de voir un moraliste tel que Sénèque décrire avec autant de détail l'horrible

descente aux Enfers d'une Médée emportée par ses passions. Ne se contentant pas de décrire les passions avec force détails, Sénèque nous met aussi en garde contre celles promues par un certain mode de vie et qui rendent la société de plus en plus décadente.

Nous avons déjà démontré que les multiples artifices littéraires, les maximes et les sentences employés par Sénèque avaient un pouvoir réel sur l'âme de ceux qui les entendaient, et ce, malgré qu'ils soient ou non initiés à la philosophie stoïcienne. Grâce au contexte culturel précédemment établi, nous pouvons maintenant élargir cette analyse et y inclure l'aspect social. Si plusieurs commentateurs de l'œuvre théâtrale de Sénèque doutent fortement qu'il ait été joué, notamment en raison de la longueur et du nombre de tirades et de discours, nous avons toutes les raisons de croire, avec Charles Guittard, qu'il ait au moins été pensé pour la scène. (Guittard, 1997, p. 21) Nous poussons cette analyse plus loin en posant l'hypothèse que non seulement Sénèque avait écrit ses pièces pour qu'elles soient jouées, mais aussi en sachant pertinemment qu'elles seraient au moins déclamées dans l'une des nombreuses *recitatio* auxquelles il assistait et participait en compagnie d'autres acteurs des hautes sphères de la société romaine.

Ce que cette nouvelle hypothèse implique est bien sûr qu'il n'y ait non pas une seule, mais deux facettes à l'éthique pratique de Sénèque : l'une s'adressant à ceux qui ont l'esprit émoussé (Sénèque, *Lettre 95*, 36) et l'autre s'adressant particulièrement à Néron, dont il fut longtemps le précepteur mais avec lequel il était brouillé depuis quelques années lorsqu'il écrivit ses tragédies. En effet, André Arcellasi est d'avis que Sénèque écrivit sa *Médée* entre l'automne 63 et l'été 64, au même moment où Néron esquissait le projet de remonter sur scène. (Arcellasi dans Guittard, 1997, p. 19) Il s'agit de coïncidences qui ne peuvent en être considérant le parallélisme évident entre cette pièce et son traité *Sur la clémence*, que notre auteur avait justement dédié au jeune Néron et dans lequel Sénèque aborde abondamment sa vision de la politique. Daté de l'an 55, *Sur la clémence* est considéré par certains comme étant une tentative, de la part de Sénèque, de devenir le maître à penser du nouvel Empereur. Notre auteur aurait alors tenté de sortir de son exil en Corse : un souhait qui se réalisa éventuellement grâce à l'intervention de la mère de Néron, Agrippine (Armissen-Marchetti, 2006, p. 94).

Les nombreuses recommandations que Sénèque avait faites à Néron dans son traité *De clementia* ainsi que celles contenues dans son *De ira* sont de toute évidence restées lettres mortes pour l'Empereur. Nous avons donc toutes les raisons de croire que la *Médée* romaine avait pour principal objectif de les regrouper et de les rendre digestes pour tous — y compris le despote

assoiffé de violence qu'était l'Empereur qui allait peut-être daigner prêter une oreille plus attentive à une sanglante tragédie qu'aux habituels traités moralisateurs de son précepteur.

## **Deuxième partie : Médée, un antimodèle au service de l'art de vivre**

Pour convaincre le lecteur du bien-fondé de notre interprétation de la *Médée* de Sénèque, il nous faudra d'abord démontrer que notre auteur s'est ouvertement et indéniablement inspiré de ses traités philosophiques pour en reprendre les thèmes les plus importants dans sa pièce. Nous nous affairerons ensuite à établir de nombreux parallèles entre ces traités, l'action et le texte de la tragédie qui nous occupe. Ainsi, nous démontrerons hors de tout doute que Sénèque a fait de Médée un contre-exemple frappant de l'art de vivre stoïcien et que ce fait littéraire constitue le fondement de la portée éthique de cette œuvre tragique dans son ensemble. Finalement, nous nous pencherons sur les particularités stylistiques que met en œuvre Sénèque dans l'écriture de cette tragédie et qui font de celle-ci un outil de réforme des mœurs particulièrement efficace. En effet, ce que moult commentateurs de ses tragédies ont interprété comme de l'enflure inutile et inefficace est en parfaite cohérence avec les objectifs éthiques de l'auteur. Plus encore, cela va de pair avec ses allégeances stoïciennes en matière de philosophie du langage et d'épistémologie.

### **2.1 Médée, un miroir du traité *De ira***

Dès la première phrase de son traité *De ira*, Sénèque écrit à Novatus des recommandations qui s'appliquent mot à mot aux mœurs douteuses et au caractère irascible de l'Empereur — même si celles-ci furent écrites en 41, bien avant que Sénèque ne soit nommé précepteur. (Bourgery, 2003, p. XX)

Tu exiges de moi, Novatus, que je traite des moyens de calmer la colère, et c'est à juste titre que tu me parais redouter cette passion qui est plus que toute autre affreuse et enragée. Les autres, en effet, ont en quelque sorte quelque chose de tranquille et de paisible; celle-ci est toute excitation, toute à l'impétuosité de son ressentiment; elle brûle d'un désir inhumain de combat, de sang, de supplices : indifférente à elle-même pourvu qu'elle nuise à autrui, elle se précipite sur ses propres armes, avide d'une vengeance qui entraînera avec elle le vengeur. C'est pourquoi certains sages ont dit que la colère était une courte folie ; comme celle-ci en effet elle ne sait pas se maîtriser, perd la notion des convenances, oublie tous les liens sociaux, s'acharne et s'obstine dans ses entreprises, ferme l'oreille aux conseils de la raison, s'agit pour des causes futiles, incapable de discerner le juste

et le vrai et semblable aux ruines qui se brisent sur ce qu'elles écrasent. (Sénèque, *De ira*, livre I, 1-2)

Véritable miroir tragique des traités *De ira* et *De clementia*, la *Médée* de Sénèque met d'emblée en scène un personnage déjà rongé par cette passion qui, plus que toute autre, est « affreuse et enragée » (Sénèque, *De ira*, livre I, 1.1). Aux vers 426-427, Médée s'exclame même qu'il lui sera doux de se venger, même si pour ce faire elle doit en assumer les pires conséquences. « Mon seul repos sera de voir l'univers écrasé avec moi dans ma ruine : que tout s'en aille avec moi. Il est doux de tout entraîner avec soi lorsqu'on périt » (Sénèque, *Médée*, 426-427), rétorque-t-elle à la nourrice qui tente en vain de calmer ses ardeurs vengeresses. Plus encore, l'auteur décrit une Médée agitée qui déjà n'utilise plus sa raison pour discerner la conduite juste à adopter, mais bien pour justifier son désir grandissant de vengeance. C'est d'ailleurs cette perversion de la raison qui fait *De ira* la pire passion de toutes — car elle pervertit l'essence même de ce qu'est l'humanité, c'est-à-dire la raison. C'est bien ce que décrit Sénèque lorsqu'il écrit que « quoiqu'elle [la colère] soit l'ennemie de la raison, elle ne peut naître pourtant que là où il y a place pour la raison. » (Sénèque, *De ira*, livre I, 3.4) De fait, selon Sénèque, à la fois la rationalité et la colère sont le propre de l'homme, car il est le seul être qui soit doté de suffisamment d'intelligence pour se mettre consciemment au service du Bien. C'est par ailleurs ce que l'art de vivre stoïcien lui permet de faire à la place de tout détruire sur son passage — ce que les hommes dont la rationalité a été pervertie par la colère font. Ceux-ci anéantissent tout, sans considération aucune pour la société, autrui ou eux-mêmes (Sénèque, *De ira*, Livre I, 5.2). Sénèque établit même un parallèle entre les animaux dont la gueule se remplit d'écume et l'homme irascible qui voit les traits de son visage instantanément ravagé par cette passion qui « fait saillie. » (Sénèque, *De ira*, Livre I, 1.7)

C'est le portrait de cette passion pernicieuse que brosse Sénèque dans sa *Médée*, alors que son personnage médite ses crimes. Nous l'imaginons facilement parcourir la scène de long en large, le visage défiguré par la colère, gesticulant sans maîtrise d'elle-même, en considérant toutes les possibilités de vengeance qui s'offrent à lui et tentant, rationnellement, de discerner celle qui lui semble la plus appropriée considérant la nature et le degré de l'offense que Jason lui a fait subir.

Avec peine, avec peine, je peux croire moi-même à un si grand malheur. Jason a pu faire cela : m'avoir arraché mon père, ma patrie, mon royaume, puis m'abandonner seule en pays étranger, le cruel ? Il a méprisé mes services, lui qui m'avait vu vaincre par le crime les flammes et la mer ? Croit-il si fort que toute mon impiété a

été consommée ? Instable, hors de moi-même, l'esprit malade, je me laisse emporter en tous sens; comment puis-je me venger ? (Sénèque, *Médée*, 118-125)

Nous constatons ainsi qu'au début de la pièce, Médée souffre encore de passions humaines — passions qu'elle tente tant bien que mal de comprendre. Faisant usage de sa raison, elle énumère les exploits qu'elle a jadis réalisés par amour pour Jason, mais se rappelle du coup tous les crimes qu'elle a perpétrés pour lui. Tout compte fait, elle considère le remariage de Jason comme une haute trahison envers leur histoire, leur amour, leurs enfants et elle-même, et elle souhaite se venger de lui en proportion de cette trahison.

Il est important de souligner que, dès la première scène, le personnage principal de Sénèque (contrairement à celui d'Euripide) a déjà choisi la voie de sa vengeance. En effet, Médée déclare que sa « vengeance a déjà vu le jour [puisqu'elle a] mis au monde des enfants. » (Sénèque, *Médée*, 25-26) Dès lors, la réflexion que fait Médée lorsqu'elle se convainc du bien-fondé de sa vengeance n'en est pas une qui tente de discerner l'action juste à poser, comme toute réflexion honnête devrait le faire, mais commence plutôt à encourager sa colère à gonfler davantage, à évoquer sans cesse l'injustice pour se donner le courage nécessaire à perpétrer son ultime vengeance. C'est l'étape que Florence Dupont décrit comme celle de la *dolor*<sup>35</sup> : le personnage tragique ravive sa souffrance comme on souffle sur les braises d'un feu pour qu'il embrase mieux et plus violemment son combustible. Comme l'écrit d'ailleurs Sénèque, « La raison veut décider ce qui est juste; la colère veut qu'on trouve juste ce qu'elle a décidé. » (Sénèque, *De ira*, livre I, 18.1)

Cette perversion de la rationalité est d'ailleurs un passage obligé que doit emprunter toute âme envahie par la colère, car celle-ci « n'ose rien par elle-même, mais il lui faut l'approbation de l'esprit. » (Sénèque, *De ira*, livre II, 1.4) C'est dire que la colère, aussi terrible et destructrice puisse-t-elle être, ne peut arriver à ses fins que par la corruption ultime de la raison. Sans cela, elle ne serait pas en mesure de persuader l'homme de faire des plans et d'agir de manière aussi horrible. C'est de cette manière que le colérique, en donnant libre cours à sa passion, s'expulse d'une humanité qui n'est devenue que souffrance et désir de vengeance. En effet, selon notre auteur,

[...] avoir l'idée d'une offense, désirer en obtenir satisfaction et associer ces deux sentiments qu'on n'aurait pas dû être blessé et qu'on doit être vengé, ce n'est pas le fait d'un élan involontaire. L'élan instinctif est simple, l'autre est fait d'éléments

---

<sup>35</sup> « Il s'agit toujours d'un personnage qui s'isole des hommes par son *dolor*, une douleur qu'il aggrave à plaisir en repoussant toute consolation et toute communication. Ce *dolor* paroxystique lui fait perdre peu à peu ses références humaines [...] » (Dupont, 2012, p. 138)

complexes : compréhension d'une idée, indignation, condamnation, vengeance; or tout cela ne peut se produire que si l'esprit a donné son adhésion aux sentiments qui l'animent. (Sénèque, *De ira*, livre II, 1.4)

Par ailleurs, l'une des grandes différences entre la *Médée* d'Euripide et celle de Sénèque est que la version grecque commence par un monologue de la nourrice qui plaint Médée pour l'injustice qu'elle subit. Elle décrit les mêmes événements qui sont évoqués par Médée dans la pièce de Sénèque, mais la compassion que ressent la nourrice pour Médée donne un ton tout à fait différent à l'ensemble de l'œuvre grecque. Chez Sénèque, la nourrice est davantage imprégnée de crainte quant à la réaction de Médée. La seule compassion qu'elle évoque à son égard est feinte et n'est qu'une vaine tentative de la ramener à la raison. De fait, c'est « sous couleur d'aider et de partager le ressentiment [que la nourrice] donne à ses conseils plus d'autorité. » (Sénèque, *De ira*, Livre III, 39.2)

LA NOURRICE : Garde le silence, je t'en conjure, confie tes griefs à ta rancœur dans le secret, en cachette. Tous ceux qui supportent jusqu'au bout de graves blessures sans parler, le cœur patient et serein, peuvent les faire subir en retour : la colère que l'on cache fait du mal; les haines proclamées au grand jour perdent l'occasion de la vengeance. (Sénèque, *Médée*, 150-155)

L'intention de la nourrice est claire : elle désire chasser la colère dès ses premiers symptômes afin d'éviter le pire. Par ailleurs, dans ce passage, le personnage emprunte l'une des voies conseillées par Sénèque dans *De ira* pour tenter de calmer une personne irascible. De fait, si la colère se manifeste par des traits physiques partagés par tous, les manières de l'éviter ou de la désamorcer doivent tenir compte de la situation, du caractère de la personne en proie à la colère ainsi que de la nature et du degré de la vengeance qu'elle compte perpétrer.

L'un des derniers conseils de Sénèque pour désamorcer la colère, au livre III de son traité, est couché dans ces mots :

Tu diras à l'un : « Prends garde que ta colère ne fasse plaisir aux ennemis », à un autre : « Prends garde que ta grandeur d'âme, que ta réputation bien établie de fermeté ne s'effondre. Eh oui! Je m'indigne, mon mécontentement est sans bornes; mais il faut prendre son temps : il sera puni; garde ta rancune au fond de toi-même; quand l'occasion s'en présentera, tu lui feras payer aussi les intérêts. » (Sénèque, *De ira*, livre III, 41.1)

Dès les premières interventions de la nourrice, les intentions de Sénèque quant au rôle qu'elle jouera tout au long de la pièce sont claires : ce personnage sera le porte-étendard du

stoïcisme et mettra l'accent sur toutes les recommandations qu'a déjà faites Sénèque dans ses dialogues philosophiques et ses correspondances avec Lucilius. La description que fait la nourrice des traits enragés de Médée est d'ailleurs d'une déconcertante similitude à celle faite par Sénèque dans *De ira*.

LA NOURRICE : [Médée] court ça et là en une pulsion sauvage, portant sur son visage des signes de folie furieuse. Sa figure est en feu; elle pousse des soupirs profonds, elle jette de grands cris, elle inonde ses yeux de pleurs abondants, elle devient rayonnante : elle passe par tous les sentiments. Elle hésite, menace, bouillonne, se plaint, gémit. Où se dirigera le poids de son cœur ? Quelle cible fixera-t-elle à ses menaces ? Où va se briser un tel flot ? Sa fureur déborde. Elle ne médite pas un crime courant et médiocre; elle se dépassera; je connais les marques de sa vieille rage. Une action énorme, sauvage, cruelle, impie nous menace : je discerne le visage de la Fureur. Que les dieux trompent mes craintes! (Sénèque, *Médée*, 380-395)

Voici maintenant la description de l'apparence physique du colérique que fait Sénèque Puis, dans *De ira*, Sénèque écrit que

Ce sont des symptômes manifestes de la folie que des yeux hardis et menaçants, un front sombre, une physionomie farouche, un pas précipité, des mains tremblantes, un changement de couleur, une respiration forte et haletante, les mêmes signes se retrouvent dans la colère : les yeux s'enflamment, lancent des éclairs, une vive rougeur se répand sur tout le visage sous l'action du sang qui afflue du cœur, les lèvres tremblent, les dents se serrent, les cheveux se dressent et se hérissent, la respiration est gênée et sifflante, les articulations, en se tordant, craquent, aux gémissements, aux mugissements se mêlent des lambeaux de phrases indistinctes, les mains s'entrechoquent sans cesse, les pieds frappent la terre et le corps tout entier est en mouvement et lance des menaces irritées. (Sénèque, *De ira*, livre I, 1.3)

Au-delà de l'apparence physique et du comportement typiquement erratique de la personne aux prises avec un violent accès de colère, Sénèque établit un parallèle clair et non sans importance entre l'état physique et psychique du furieux et celui qui a été gagné par la folie. Si « pour certains sages [la colère] fut décrite comme une courte folie » (Sénèque, *De ira*, livre I, 1.2), pour Sénèque, donner libre cours à cette passion c'est s'engager dans une voie qui menace de détruire la raison pour de bon, car une fois accomplie, la vengeance du furieux est telle qu'il lui sera ensuite impossible de faire la paix avec celle-ci, le plongeant définitivement dans la folie. Pour reprendre

l'expression consacrée de Florence Dupont, c'est ainsi que le personnage tragique *s'exclut pour de bon de l'humanité*.

Selon Sénèque, il y a trois étapes vers l'ire. La première est bien involontaire et somme toute assez inoffensive : ce sont les réactions physiques qui commencent à marquer les traits du visage. La deuxième est celle, précédemment décrite, de la rationalisation et de l'élaboration de la vengeance. C'est ici que les interventions des autres peuvent porter fruit si celles-ci sont bien menées — surtout si on éloigne le colérique des outils de sa vengeance, qu'on laisse le temps faire son œuvre et calmer la fougue passionnelle progressivement. Ce n'est qu'au terme de ses élucubrations que le furieux corrompt pour de bon sa rationalité et est à même de passer à l'acte : c'est la troisième et ultime étape qui mène vers la folie.

Il y a un premier mouvement involontaire, sorte de préparation et de menace de la passion; un second accompagné d'un désir qu'on peut dompter : c'est l'idée qu'il faut que je me venge, puisque j'ai été lésé, et qu'un tel doit être puni, puisqu'il a commis un crime; le troisième est déjà désordonné : il veut se venger non pas s'il le faut, mais de toute façon : il triomphe de la raison. (Sénèque, *De ira*, livre I, 4.1)

Dans la tragédie qui nous occupe, Sénèque fait précisément vivre ces étapes à son personnage principal. Dès les premiers vers de la première scène, alors que Médée demande le concours des dieux à l'accomplissement de sa vengeance, le ton à la fois désespéré et déterminé de sa voix laisse imaginer les traits durcis de son visage alors qu'elle exalte son *dolor* et sa haine pour Jason. Progressivement, l'accent sur l'apparence physique de la protagoniste laisse place au débat qui fait rage en elle : c'est son cœur de mère qui se bat bien en vain contre sa colère toujours plus grande. Au terme de son argumentation contre la nourrice, Créon, puis Jason, l'irascible Médée atteint l'ultime degré *De ira* et entre pour de bon dans la folie en déclarant le fameux « *Medea nunc sum* » : « Voilà que je suis Médée ». Ce faisant, elle met un point final aux élucubrations et délaisse volontairement son humanité pour se retourner vers ses origines célestes. C'est le passé mythologique caractéristique de Médée qui revient en force et il devient clair que, comme la nourrice envahie par la crainte l'a prédit, « cette fois, elle se dépassera. » (Sénèque, *Médée*, 393)

En effet, rappelons que pour être en mesure de commettre son crime tragique, le *nefas*, la colère doit atteindre un tel point que la personne doit bannir de sa pensée toute notion d'humanité et la remplacer par la pure cruauté. C'est d'ailleurs avec justesse que Florence Dupont fait le parallèle entre l'état mental du *furiosus* et la notion de non-responsabilité criminelle. En effet,



comme le furieux est absent à lui-même et imperméable à toute notion morale, il ne peut être jugé ni condamné par une justice basée sur les critères de la raison humaine (Dupont, 1999, p. 58).

Or, dans *Médée*, la descente infernale du protagoniste vers le crime et la déraison suit non seulement exactement le déroulement qu'a décrit Sénèque dans *De ira*, mais en plus se solde par la fuite de Médée vers les cieux sur le char ailé de son père, le Soleil. Au moment de quitter définitivement l'humanité, ne laissant derrière elle que destruction et désespoir, la furieuse déclare à Jason que « La voie est ouverte maintenant devant moi vers le ciel » (Sénèque, *Médée*, 1025), car, en tuant ses enfants, elle a rompu le dernier lien social qui l'attachait à sa vie terrestre. Elle est ainsi définitivement délivrée de toutes ses passions humaines, trop humaines. L'amour qu'elle a jadis ressenti pour Jason, et qui l'a ultimement entraînée dans une *dolor* inexprimable suite à la trahison de celui-ci, s'est finalement dissipé sous le coup de sa vengeance. Elle a scellé son destin mythologique, lui permettant de regagner la demeure du Soleil dans un attelage ailé.

Les parallèles que nous avons établis entre la thèse philosophique de Sénèque au sujet *De ira*, la description que fait la nourrice des traits de Médée et les actions que pose le protagoniste démontrent hors de tout doute que notre auteur s'est ouvertement inspiré de son traité *De ira* pour convaincre l'auditoire ou les spectateurs du bien-fondé de l'art de vivre stoïcien. Démontrons maintenant que la pierre d'achoppement de son processus philosophique et littéraire dans *Médée* est de faire du personnage principal un contre-exemple frappant et d'autant plus persuasif pour montrer aux spectateurs quelles sont les dérives auxquelles ils s'exposent lorsqu'ils laissent libre cours à la passion destructrice qu'est la colère.

## 2.2 Un contre-exemple vaut mille maux

Perfide, cruelle, déraisonnable, horrible, inhumaine : voilà le jugement que pose tout spectateur ou lecteur de la *Médée* de Sénèque sur son personnage principal. Contrairement à la pièce grecque qui laisse place à l'interprétation, les dialogues entre les personnages, leurs actions et la mise en scène proposée par Sénèque n'admettent aucune tergiversation concernant la nature horrible du personnage. Tel que nous l'avons démontré au chapitre précédent, c'est justement parce que Sénèque désire utiliser la tragédie non pas pour susciter la réflexion chez ses auditeurs, mais pour les convaincre — contre leur gré s'il le faut — qu'il met autant d'accent sur la monstruosité de Médée. La citation suivante, provenant du livre de Staley et que nous avons déjà abondamment utilisé pour établir une poétique stoïcienne cohérente, met bien en lumière l'intention de Sénèque d'imposer un jugement juste à ses spectateurs, lecteurs ou auditeurs :

La tragédie comme genre dramatique est comparable, tant dans son procédé que dans son objectif, à un discours devant le tribunal. En plaçant des faits et des événements devant le regard des spectateurs, les deux visent à créer des émotions qui supportent ce qui est considéré comme un jugement adéquat : « Celui qui assiste à une tragédie aristotélicienne n'est pas exposé à une histoire composée d'une séquence aléatoire d'événements qui ne font qu'exciter ses passions sans raison. Au contraire, il est témoin d'une construction éminemment logique, toute désignée pour améliorer sa compréhension des faits exposés et qui, avec l'aide de réponses émotives adéquates, enrichiront son jugement. » (Eden 1986, 61 cité dans Staley, 2010, p. 15)

Il y a donc bien, chez Sénèque, une intention de transmettre des connaissances; une *cause finale* qui justifie la mise en scène et toute l'horreur qui se déroule devant les yeux des spectateurs ahuris. C'est d'ailleurs ce à quoi nous référions, aux chapitres 1 et 2, lorsque nous affirmions que la perspective du sage était la seule qui soit valide, car il est le seul à pouvoir distinguer les impressions cataleptiques des impressions non cataleptiques. Certaines personnes, non naturellement enclines à la philosophie, ont ainsi besoin de se faire imposer le jugement du sage par une méthode qui ne soit pas rationnelle, mais émotive.

Loin d'être une caractéristique particulière aux œuvres tragiques de notre philosophe, l'utilisation de l'émotion dans le but de persuader est en fait un trait culturel romain fort répandu, comme l'explique Florence Dupont dans *Les monstres de Sénèque* :

Persuader à Rome signifie émouvoir — *mouere* —, faire partager un sentiment et non convaincre de la vérité d'un énoncé par une argumentation. [...] Contre une évidence du cœur, la raison ne peut rien, on peut seulement lui opposer une autre évidence du cœur, plus puissante. Nul auditeur ne résiste à la passion, pense-t-on à Rome, si elle est communiquée avec assez de force. (Dupont, 2012, p. 92)

Ne nous contentons pas de croire Dupont sur parole, car notre auteur l'a lui-même écrit explicitement :

Au milieu même de leur colère ne renvoient-ils pas parfois sains et saufs ceux qu'ils haïssent et ne s'abstiennent-ils pas de leur faire du mal ? Oui, mais quand ? Lorsqu'une passion a refoulé une passion, lorsque la crainte ou le désir se sont fait une place. La colère se calme alors, non point grâce à la raison, mais par l'effet d'une trêve incertaine et mauvaise entre les passions. (Sénèque, *De ira*, livre I, 8.7)

Dès lors, c'est à titre « d'évidence du cœur » que Sénèque veut persuader le spectateur du caractère foncièrement perfide, violent et monstrueux de la passion qu'est la colère. Pour ce faire, il souhaite imprégner leur âme d'un dégoût tel que « la passion [refoulera] la passion ». Autrement dit, il souhaite que la crainte de tout perdre dans la spirale infernale de l'ire refoule d'emblée toute colère, présente ou future, qui pourrait assiéger l'âme des spectateurs. C'est exactement ce que l'usage du contre-exemple dans le cadre d'une tragédie permet à Sénèque de faire. En mettant le spectateur devant le spectacle inhumain et monstrueux *De ira* à son paroxysme, il le convainc émotivement de prendre le chemin inverse — c'est-à-dire celui de la philosophie stoïcienne. Cette partie de notre démonstration aura donc pour objectif de rendre évident que Médée constitue un contre-exemple parfait. La dynamique qu'elle établit avec les autres personnages, notamment en pervertissant leurs arguments par le biais de maximes et sentences corrompues, sont les principales caractéristiques stylistiques qui permettent à notre auteur d'aspirer à une éthique pratique par le biais de son théâtre.

### 2.2.1 Fuyez la Médée en vous

Qu'advient-il lorsque nous laissons notre humanité être rongée par la colère ? Tout ce qui fait de nous de nobles êtres, la rationalité, est à la solde de tout ce qui est horrible et monstrueux. Constatons-le dans ce dialogue entre Jason et Médée, dans lequel le protagoniste accuse Jason d'être le véritable auteur des crimes qu'elle a commis — un exemple flagrant de la corruption de la raison par la colère :

JASON : Quel crime enfin peux-tu me reprocher ?

MÉDÉE : Tous ceux que j'ai commis.

JASON : Il ne manque vraiment plus que cela : que je sois fait aussi coupable de tes crimes.

MÉDÉE : Ce sont les tiens, ce sont les tiens : celui à qui profite le crime l'a commis ; même si tous dénoncent ton épouse comme infâme, toi seul défends-la, toi seul appelle-la innocente : tiens pour innocent quiconque a perdu l'innocence à ton service.

JASON : La vie est à charge pour qui a honte de l'avoir reçue.

MÉDÉE : Il ne faut pas conserver une vie qu'on a honte d'avoir reçue.

JASON : Bien plutôt dompte ton cœur qu'excite la haine, apaise-toi pour tes enfants.

MÉDÉE : Je les rejette, je les renie, je les repousse. Créüse donnera-t-elle des frères à mes propres enfants ?

JASON : À des fils d'exilés, une reine, à de malheureux enfants, une femme puissante donnera des frères.

MÉDÉE : Que ne vienne jamais pour ces malheureux enfants le jour si funeste qui verrait un sang illustre mêlé à un sang souillé, les descendants de Phoëbus mêlés aux descendants de Sisyphe. (Sénèque, *Médée*, 498-512)

Dans ce passage, Médée dévoile à Jason son raisonnement perfide qui lui permettra plus tard de justifier son *nefas*, l'infanticide. Par le biais de ses accusations à l'endroit de Jason, Médée se redéfinit en réinterprétant les crimes qu'elle a jadis perpétrés par amour pour lui. Ce faisant elle crée un monde parallèle dans lequel elle est la victime et Jason, son bourreau. Ce faisant, elle justifie son imminente rupture avec la réalité, son saut hors de l'humanité. Dans cette nouvelle réalité, elle considère qu'elle a, depuis qu'elle a choisi de suivre Jason, toujours été manipulée par les différentes passions qu'il lui a fait vivre. Elle n'est plus Médée qui vante ses ascendants divins, sa puissance de magicienne : elle retourne en quelque sorte tout ce qui fait d'elle un objet de crainte contre elle-même afin que sa chute prenne des allures tragiques. Telle Agamemnon, puissant roi et vainqueur de la guerre de Troie, mais qui revient au bercail seulement pour être trahi puis tué par Clytemnestre; Médée se réinvente pauvre femme fragile qui malgré son sang divin et sa puissance s'est fait amadouer par les beaux yeux de Jason.

Ceci n'est pas sans rappeler les arguments formulés par Gorgias dans son fameux *Éloge d'Hélène*, où il tentait de persuader les Athéniens que la pauvre Hélène était la véritable victime puisqu'elle avait succombé aux charmes et aux paroles de Pâris. L'absurde de la défense d'Hélène par Gorgias est repris par Sénèque dans sa façon de faire tomber Médée dans la folie. Le spectateur

ne peut que se demander comment le protagoniste peut en arriver là sans toutefois être capable d'argumenter contre elle... Car au-delà du fait qu'elle se construit un univers parallèle dans lequel elle est la victime, elle le fait avec toute l'intelligence et la logique de la pure folie.

Toutefois, à ce stade-ci, Médée n'est pas encore devenue l'incarnation même du mal dont tente de nous protéger Sénèque, mais la table est mise : elle refuse d'emblée toute responsabilité pour ses crimes passés et justifie déjà l'infanticide à venir en se dissociant émotivement et rationnellement de ses enfants. Elle, fille de Phœbus, n'acceptera pas que sa lignée soit « souillée » par tout ce qui est humain — ici illustré par la classique référence au mythe de Sisyphe, métaphore pour la condition misérable des hommes. Comme elle ne peut empêcher Jason et Créüse de « donner des frères » à ses enfants en les persuadant de renoncer à leur mariage<sup>36</sup>, Médée doit minimalement tuer Créüse pour l'empêcher de procréer. Mais son *dolor* ne saurait se contenter de la mort d'une épouse, il doit aussi s'assurer de la souffrance éternelle de Jason. Pour cela, il faut qu'il vive dans le deuil perpétuel de ses enfants.

MÉDÉE : [...] donnez la mort à la nouvelle épouse, la mort au beau-père et à la souche royale. Moi, j'ai un mal, plus grave, à souhaiter à mon époux : qu'il vive, qu'il erre parmi des villes inconnues, en proie au dénuement, à l'exil, à l'effroi, à la haine, sans foyer sûr, qu'il me réclame de tous ses vœux comme épouse, qu'il recherche un seuil étranger en hôte déjà connu et, le pire des souhaits que je puisse former, qu'il engendre des enfants semblables à leur père et semblables à leur mère. Ma vengeance est déjà enfantée : j'ai enfanté. (Sénèque, *Médée*, 18-26)

En effet, le monologue d'ouverture de la pièce met en scène une Médée qui considère déjà que le mal le plus grave que l'on puisse souhaiter à quelqu'un est de lui faire subir personnellement tous les malheurs propres à l'humanité. L'errance, l'exil, le rejet, le mépris, le deuil, la honte, la crainte, la haine : tout ce qu'énumère Médée dans ses souhaits de malheur à l'égard de son mari sont les sentiments qu'elle subit elle-même à cause de lui. Alors que sa *dolor* tragique se fonde sur l'anéantissement total de tout ce que la condition humaine offre de meilleur (l'amour, la compassion, la clémence), Médée doit élaborer un plan qui transférera sa souffrance sur les épaules de son bourreau. Elle sait d'ores et déjà que pour ce faire, elle devra détruire tout ce qui la rattache à l'humanité, incluant ses propres enfants. Même si elle avait déjà pressenti la pertinence de l'infanticide à l'aube de sa cruelle réflexion, ce n'est qu'après avoir mesuré l'amour de Jason pour

---

<sup>36</sup> Et ce n'est pas faute de ne pas avoir essayé : entre les vers 432 et 550, c'est précisément ce qu'elle essaie de faire, en vain.

ses enfants qu'elle a pu confirmer qu'il s'agissait d'une bonne voie à emprunter pour se venger à la hauteur de son *dolor*.

MÉDÉE (en elle-même) : À ce degré il aime ses enfants ? C'est bien, on le tient, son point vulnérable s'est dévoilé. Qu'il me soit du moins permis de leur faire en partant mes suprêmes recommandations, qu'il me soit permis de leur donner une ultime étreinte : ce sera doux. (Sénèque, *Médée*, 507)

Complètement obnubilée par son désir de vengeance, Médée n'a aucune considération pour son propre amour envers ses enfants : ils ne sont devenus que des moyens pour arriver à ses fins. Elle va même jusqu'à affirmer que son « ultime étreinte » — celle qui, on le comprend, servira à enlever la vie à ses enfants — sera « douce », car rien ne peut être aussi doux aux yeux du furieux que de voir sa vengeance s'accomplir enfin.

Une fois les cibles de sa vengeance déterminées pour de bon, Médée met à profit sa raison corrompue par la colère pour déterminer la méthode la plus efficace pour accomplir sa vengeance.

Médée : [...] Le profit que tu tires de tes crimes est de ne rien considérer comme un crime. Il y a fort peu de place pour la ruse : on me craint. Attaque à l'endroit où nul ne peut avoir de crainte. Poursuis, à présent de l'audace, que dans son entreprise Médée va jusqu'aux limites du possible, aux limites de l'impossible. (Sénèque, *Médée*, 563-568)

Forte de ses crimes passés, Médée est prête à passer à l'acte. La colère l'a tellement mise hors d'elle-même qu'elle a atteint le point de non-retour. À en croire Sénèque, c'est là le propre *De ira* si nous n'arrivons pas à la freiner dès ses premières manifestations.

Une fois ébranlé et hors de lui, l'esprit obéit docilement à l'impulsion qu'il reçoit. Certaines choses au début sont en notre pouvoir ; plus tard leur force nous entraîne et ne nous permet plus de rétrograder. L'homme précipité dans un abîme n'est plus maître de ses mouvements, et il ne peut ni arrêter ni retarder sa chute ; mais cette impulsion irrévocable supprime en lui toute réflexion, tout regret [...]. (Sénèque, *De ira*, livre I, 7.4)<sup>37</sup>

Plus qu'une simple reformulation des propos qu'il avait déjà tenus dans ses traités philosophiques, la réflexion et les actions de Médée met le spectateur devant le fait accompli *De ira*. La tragédie propose une image vive et puissante qui assure l'auteur de laisser une impression profonde dans l'âme de tout spectateur, auditeur ou lecteur. Au contraire d'une *catharsis* purement

<sup>37</sup> Par ailleurs, soulignons que Sénèque réutilise ici une métaphore d'abord élaborée par Chrysippe pour illustrer le danger de donner notre assentiment à toute passion. Comme à son habitude, il se fait ainsi fidèle porte-étendard du stoïcisme tout en apportant des précisions personnelles quant à la morale et à l'art de vivre.

aristotélicienne où l'objectif aurait été de délivrer le spectateur de ses passions, Sénèque veut au contraire que la crainte et le dégoût qu'éprouve le spectateur devant les crimes de Médée soient si profonds que ces passions soient prêtes à contrecarrer tout accès de colère qu'il pourrait éventuellement vivre. Ce faisant, Sénèque prémunit en quelque sorte l'âme contre la colère.

Voilà pourquoi Sénèque ne pouvait se contenter d'une Médée à qui on aurait pu s'attacher, pour laquelle certains pourraient ressentir de la compassion ou au contraire tellement mythique qu'on ne pourrait s'y identifier en tant que simples mortels. Il avait besoin, pour faire œuvre utile, d'une Médée dont la peine et la douleur sont d'abord humaines et qui, au fur et à mesure que progresse sa colère, devient monstrueuse et de qui tout être humain qui se respecte voudrait se détacher.

Le plaidoyer stoïcien derrière la composition de la *Médée* de Sénèque est donc bien simple : pendant toute la pièce, on montre au spectateur ce qui lui arrivera *nécessairement* s'il donne libre cours à la colère. C'est pourquoi il importait tant à Sénèque d'utiliser un contre-exemple puissant plutôt que des arguments, car « il est nécessaire de révéler sa [la colère] laideur et sa férocité, de mettre sous les yeux quel monstre est l'homme en fureur contre l'homme, avec quelle fougue il se rue à sa perte autant qu'à celle des autres, plongeant dans l'abîme ce qui ne peut s'engloutir sans qu'il soit aussi englouti. » (Sénèque, *De ira*, livre III, 2.2)

Il va sans dire, Sénèque a réussi à « mettre sous les yeux » de quiconque lit sa *Médée* la monstruosité *De ira* en action, notamment grâce à la puissance du contre-exemple qu'incarne son protagoniste.

### 2.3 Le style littéraire de Sénèque ne tient pas du hasard

Nous avons jusqu'ici démontré que le personnage de Médée, ses dialogues intérieurs, ceux qu'elle entretient avec les autres ainsi que l'action qui se déroule sur scène concourent à créer un contexte émotif propice à laisser une marque profonde dans l'esprit des spectateurs. Nous avons aussi mis en évidence que dans le contexte culturel propre aux romains, il était nécessaire pour Sénèque de ne ménager aucun détail horrible dans sa version de l'histoire de Médée. En effet, si notre auteur voulait réussir à choquer un public habitué à être témoin d'exécutions et aux jeux sanglants du cirque, il lui fallait se surpasser en matière de monstruosité.

Au chapitre 2, il a été question de l'importance philosophique des maximes et sentences populaires. Nous avons notamment souligné que pour notre auteur, celles-ci étaient en quelque

sorte des aide-mémoire utiles pour toute personne qui voudrait faire émerger ses connaissances philosophiques. Toutefois, nous avons affirmé que les maximes étaient aussi tout à fait pertinentes dans le cas de la tragédie puisque celles-ci sont des repères culturels pour les spectateurs et contribuent à donner force et grandeur aux opinions défendues par les personnages. Contre toute attente, Sénèque ne réserve pas exclusivement à la Nourrice, très stoïcienne dans ses conseils, l'utilisation de la sentence comme moyen de persuasion.

Tout au contraire, le passage le plus éloquent quant à l'utilisation que fait Sénèque des maximes morales est certainement celui où la Nourrice tente vainement de convaincre Médée de calmer sa colère. Médée inverse alors systématiquement son raisonnement et lui rétorque une maxime connue, mais dont la valeur morale est anéantie par la monstruosité du personnage.

LA NOURRICE : Garde le silence, je t'en conjure, confie tes griefs à ta rancœur dans le secret, en cachette. Tous ceux qui supportent jusqu'au bout de graves blessures sans parler, le cœur patient et serein, peuvent les faire subir en retour : la colère que l'on cache fait du mal; les haines proclamées au grand jour perdent l'occasion de la vengeance.

MÉDÉE : Légère est la rancœur qui peut prendre conseil et se dissimuler : les grands maux ne demeurent pas cachés. Je brûle de donner l'assaut.

LA NOURRICE : Arrête cet élan forcené, toi que j'ai nourrie; à peine le calme et le silence peuvent-ils te défendre.

MÉDÉE : La Fortune craint les vaillants, elle écrase les mous.

LA NOURRICE : La vaillance ne doit se prouver qu'au moment où s'en offre l'occasion.

MÉDÉE : Jamais l'occasion ne peut manquer à la vaillance.

LA NOURRICE : Aucun espoir n'offre de voie à ta détresse.

MÉDÉE : Quand on ne peut rien espérer, on ne doit désespérer de rien. (Sénèque, *Médée*, 150-164)

Alors que la Nourrice tente de raisonner Médée, celle-ci est tellement emportée par sa colère qu'elle rétorque de courtes sentences, lourdes et puissantes, qui résonnent à l'oreille de celui qui les entend tel le son éclatant d'une trompette qui laisse les tympan bourdonnants même lorsqu'est revenu le silence.

Aux beaux préceptes, concepts et arguments philosophiques de la Nourrice, Médée oppose des maximes populaires dont elle a corrompu le sens initial. Par exemple, lorsqu'elle s'exclame que « Quand on ne peut rien espérer, il ne faut désespérer de rien », elle reprend une maxime qui se veut réconfortante et que l'on offre généralement aux gens affligés. Dans sa bouche de Médée,



cela ne fait toutefois qu'augmenter la crainte que ressent déjà la Nourrice à l'égard de son *nefas* dans lequel « elle se surpassera ».

D'ailleurs, la peur et le désarroi de la Nourrice devant l'état psychologique et physiologique de Médée ne font que s'accroître au fil du dialogue. Sénèque nous le fait bien ressentir en utilisant des phrases de plus en plus courtes que l'on imagine dites de plus en plus rapidement et où, à chaque fois, Médée s'oppose radicalement à tout ce que la Nourrice lui dit. Le dialogue prend une vitesse telle qu'à la fin, Médée et la Nourrice se coupent la parole et complètent les phrases de l'autre, laissant le lecteur avec la vive impression que Médée dévale figurativement la pente qui mène à la folie sous le regard apeuré de la Nourrice. En effet, l'impression produite par cette tirade rhétorique entre les deux personnages est tout à fait cohérente avec le phénomène de perversion de la raison dont nous avons traité dans la précédente section. Devant nos yeux se déroule exactement ce contre quoi Sénèque nous avertit : si nous donnons notre assentiment à la colère, notre raison même se retournera contre nous. Nous dévalerons alors la pente qui mène directement à la folie en prenant des enjambées telles que nous-mêmes ni personne ne pourra jamais nous arrêter.

Dans ce passage, les arguments de la Nourrice se retournent tellement systématiquement contre elle que celle-ci ne représente plus la simple doctrine stoïcienne, mais bien l'essence même de tout ce qui est humain : la raison. La joute rhétorique peut donc être interprétée à deux niveaux. On peut y voir une stoïcienne qui tente de raisonner une personne en colère, mais on doit surtout comprendre qu'il s'agit là d'un phénomène beaucoup plus universel que cela : celui des passions qui détruisent progressivement, mais invariablement la noblesse du genre humain.

C'est l'occasion de rappeler l'importance d'interpréter les œuvres tragiques de Sénèque de manière aristotélicienne et non platonicienne. En effet, nous réitérons notre accord avec Staley lorsqu'il affirme que pour Sénèque tout comme pour Aristote, « Tragedy was [...] a form of *mimesis* or "imitation," but this did not imply that it was a paler version of reality. In fact, poetry is more "philosophical" than history because it relates universal rather than particular experience. » (Staley, 2009, p. 4)

C'est notamment pourquoi Sénèque peut très bien transmettre les plus nobles vérités du stoïcisme par le biais d'une fiction théâtrale. Au-delà des personnages, de la mise en scène, de la danse et de la musique, il y a le principe fondateur de l'art de vivre du Portique : mieux vaut suivre sa raison que ses passions, à défaut de quoi la vertu est inatteignable.

À la fin de la querelle entre la Nourrice et Médée, la furieuse réplique instantanément, comme si l'urgence de s'affirmer était telle qu'elle ne pouvait réfréner son élan une seconde de plus : « Médée... Je la deviendrai. » (Sénèque, *Médée*, 172)

À ce moment clé de la pièce, Créon entre en scène et c'est à lui et à ses arguments que la furieuse Médée opposera ses préceptes déviants. Elle ira même jusqu'à utiliser les règles de la justice humaine à son propre avantage, étendant dès lors sa rhétorique perverse à autrui. Maintenant qu'elle s'est convaincue elle-même en s'opposant à la Nourrice, elle doit maintenant convaincre le roi qu'elle a été lésée dans ses droits et qu'elle est victime d'une terrible injustice.

MÉDÉE : Quel crime est puni d'exil, quelle faute ?

CRÉON : Cette femme innocente demande le motif qui l'a fait expulser.

MÉDÉE : Si tu agis en juge, conduis une enquête; si tu exerces ton pouvoir royal, donne des ordres.

CRÉON : Qu'elle soit juste ou injuste, tu dois subir l'autorité du roi.

MÉDÉE : Un pouvoir royal injuste ne dure pas continuellement.

CRÉON : Va te plaindre aux Colchidiens!

MÉDÉE : J'y retourne ; que celui qui m'a amenée m'y conduise.

CRÉON : Cette requête vient trop tard, la résolution est arrêtée.

MÉDÉE : Prendre une décision sans entendre l'une des parties, quand bien même cette décision serait équitable, ce n'est pas agir selon l'équité.

CRÉON : Pélias, que tu avais entendu, a bien enduré le supplice ? Mais parle, laissons se plaider une fort belle cause. (Sénèque, *Médée*, 191-203)

Ici, Médée exploite les codes moraux qui encadrent la vie humaine ainsi que les concepts de justice et d'équité qui guident la conduite des hommes bons et des rois soucieux de leur réputation, afin de prendre Créon à son propre jeu. Libérée de toute contrainte morale par l'assentiment qu'elle vient de donner à sa colère, Médée peut maintenant manipuler les règles du jeu avec aise en sachant qu'elles ne s'appliquent qu'à ses adversaires.

Rappelons que, depuis le tribunal de l'Héliée, fondé 600 ans plus tôt à Athènes, la coutume veut qu'une plaidoirie explicite les accusations qui sont portées contre la personne accusée et que celle-ci puisse ensuite donner sa version des faits. Le noble objectif de cette méthode était bien sûr de mieux cerner la vérité et de poser un jugement éclairé sur la culpabilité ou la non-culpabilité de l'accusé. C'est d'ailleurs la première chose que demande Médée à Créon : de quoi, au juste, l'accuse-t-il ? Ensuite, lorsqu'il refuse d'abord d'entendre sa version des faits, c'est en faisant appel à une autre faiblesse tout humaine du roi que Médée parvient à ses fins : elle lui fait miroiter la possibilité de perdre l'appui populaire s'il agit injustement. C'est alors en lui assénant une

sentence fort à propos que Médée prévient Créon que « le pouvoir royal injuste ne dure pas éternellement. » Qu'y a-t-il en effet de plus effrayant pour un roi que de perdre ses richesses et son pouvoir ? Sénèque l'écrit d'ailleurs à Néron dans *De clementia* :

La clémence, revenons-y, ne donne pas seulement de la gloire, elle est aussi une sauvegarde : c'est l'ornement de tout empire et en même temps son plus sûr appui. Pourquoi en effet les bons rois vieillissent-ils en paix et transmettent-ils le sceptre à leurs fils et à leurs petits-fils, tandis que le règne des tyrans est aussi détesté qu'éphémère ? Par quoi se distingue le tyran du bon roi ? car en apparence leur fortune, leur puissance est la même. N'est-ce pas que le premier sévit par plaisir; le second, seulement par justice et par nécessité ? (Sénèque, *De clementia*, 30)

En demandant à Créon d'écouter sa version des faits et en lui disant à mots couverts que s'il ne le fait pas il agit comme un tyran, c'est maintenant Médée qui se fait porte-parole du stoïcisme de Sénèque ! Son intelligence est à ce point rongée par la colère que tous les propos qu'elle tient sont cohérents et logiques, mais fondamentalement dénaturés; c'est ce qui lui permet de se servir de la Justice comme moyen pour planifier son propre crime.

Lorsque Créon donne la parole à Médée, celle-ci se lance dans un long monologue de cinquante vers dans lequel elle expose toutes ses plaintes. Elle les formule en insistant sur son destin tragique, un peu à la manière d'un Œdipe qui découvre l'infamie qui souillera pour toujours son règne et sa mémoire.

Car tout écrasée que je suis par un pitoyable désastre, expulsée, suppliante, seule, abandonnée, terrassée de toutes parts, j'ai brillé jadis de l'éclat d'une illustre famille et de mon grand-père, le Soleil, j'ai tiré une glorieuse naissance. [...] De noble naissance, heureuse, je brillai de tout l'éclat de la puissance royale : alors recherchaient ma main les prétendants que l'on recherche aujourd'hui. Un sort vorace et inconstant m'a brutalement arrachée à mon royaume et livrée à l'exil. (Sénèque, *Médée*, 207-220)

Un tel monologue peut paraître pompeux et inapproprié pour le théâtre, mais rappelons que les romains étaient habitués à des plaidoyers qui pouvaient durer jusqu'à cinq heures ! (Pline l'Ancien, *Ep.* 2.11) En effet, ce n'est qu'à peine un siècle avant l'époque de Sénèque que Pompée imposa des durées maximales aux plaidoyers qui, sinon, pouvaient s'étendre pendant des jours durant selon ce que les orateurs jugeaient à propos (Dezobry, 1855, p. 189). Il va sans dire qu'un monologue, fut-il long d'une centaine de vers, n'était pas la marque d'une écriture d'une piètre qualité, mais bien celle d'une appartenance forte à la culture orale romaine. Ce qui est perçu

comme une tare généralisée à toute l'œuvre tragique de Sénèque démontre que notre auteur savait qu'une telle envolée rhétorique de la part d'un personnage ne pouvait que *mouere* le public romain, nonobstant qu'il fut spectateur au théâtre ou auditeur lors d'une *recitatio*.

## 2.4 La parole performative

Les mots de Sénèque sont en soi une performance, car tout comme l'avait déjà constaté Gorgias, dont nous avons déjà parlé au chapitre 1, les émotions suscitées par le discours sont bel et bien capables, à elles seules, d'avoir un impact significatif sur l'opinion. Non seulement Sénèque s'appuie-t-il sur la conception stoïcienne du langage selon laquelle les mots et l'âme sont des corps — ce qui permet aux premiers d'avoir une incidence directe sur la seconde — mais les longs discours de Médée sont à chaque fois l'occasion de créer une hypotypose qui donnera du poids et qui rendra encore plus éclatante la perspective détraquée son personnage sur la réalité. Selon l'*Office québécois de la langue française*, l'hypotypose « est un procédé stylistique qui consiste à décrire une scène ou un objet de façon particulièrement détaillée, animée et frappante. » (Office québécois de la langue française, 2013) Or, ce que nous désignons maintenant comme un procédé littéraire particulier est au cœur de la poétique stoïcienne. Ce que Staley appelait la production d'images « fascinantes » de la réalité s'appuie sur l'interprétation qu'avait Épictète d'un discours efficace.

Dans le but de rafraîchir la mémoire du lecteur, nous nous permettons de citer à nouveau un passage particulièrement éclairant du livre de Staley, tiré du traité *Sur le sublime* de Longin, où il est question de cet aspect de la pensée stoïcienne :

Pour produire la majesté, la grandeur d'expression et la véhémence, mon jeune ami, il faut ajouter aussi les apparitions comme le plus propre à le faire. C'est ainsi du moins que certains les appellent de fascinantes images. Car si le nom d'apparition est communément donné à toute espèce de pensée qui se présente, engendrant la parole, maintenant le sens qui l'emporte est celui-ci : quand ce que tu dis sous l'effet de l'enthousiasme et de la passion, tu crois le voir et tu le places sous les yeux de l'auditoire. (Longin, *Sur le sublime* 15.1 trad. J. Pigneaud, 1993, p. 79)

Ne serait-ce que par l'amour profond des Romains pour les discours et les joutes oratoires, il ne fait nul doute que Sénèque allait faire bon usage de ses qualités de rhéteur pour persuader les spectateurs. Ce que nous venons toutefois de démontrer, c'est que Sénèque le Tragique ne se contentait pas de convaincre par les mots. Si tel était le cas, il aurait mis les préceptes et les

maximes dans la bouche de la Nourrice, pas dans celle de Médée. Au contraire, il utilisait systématiquement l'hypotypose dans tous les monologues de Médée afin de créer une image percutante de son état psychique, de sa rage bouillonnante. C'est d'ailleurs ce que la latiniste Jacqueline Dangel affirme dans son article « L'esthétique théâtrale des tragédies de Sénèque : un style hispano-latin ? »

Instructif est en la matière le travail de son Verbe. Si le chant en active le pouvoir émotionnel, Sénèque sait théâtraliser les *diuerbia* et monologues parlés en trimètres iambiques par un imaginaire, évocation d'images qui donnent à voir ou à revoir. Ce travail d'*euidentia* et d'hypotypose se construit à l'aide des images potentielles de *uisiones* ou mnémoniques des *descriptiones*. (Dangel, 2004, 16)

Toutefois, contrairement à Dangel qui croit qu'il s'agissait moins « de donner à voir aux spectateurs dans le fond caché d'une âme que de faire contempler et méditer par le sujet lui-même son propre univers d'intériorité » (Dangel, 2004, 16), nous sommes d'avis que les hypotyposes de Sénèque servent justement à imprégner le spectateur d'un dégoût tel à la vue de la *psuchê* malade de Médée qu'il n'aura nul besoin de « méditer lui-même sur son propre univers d'intériorité » puisque son opinion sera arrêtée : « Médée est horrible, je ne dois pas être comme elle ». C'est d'ailleurs là l'objectif moral ultime de notre auteur : parvenir à contourner les obstacles que sont les mauvaises habitudes; en d'autres termes, « l'esprit du monde toujours prêt à déconseiller le bien » (Sénèque, *Lettre 108*, 7) et les fausses croyances des gens pour leur imposer la vérité, coûte que coûte.

Par ailleurs, la métrique choisie par Sénèque dans la rédaction de ses tragédies est foncièrement émotionnelle ; un autre élément de style qui corrobore notre interprétation de ces œuvres. En effet, « De nature ainsi émotionnelle, le trimètre iambique sénéquien relève non du *logos*, en vue d'un discours d'information, d'explication ou d'argumentaire, mais de l'*alogon* stoïcien, principe d'une *psychomachia* paradoxale : l'irrationnel devient le moteur de l'assentiment (*hegemonikon*) et conduit à l'acte criminel. » (Dangel, 2004, 18)

Pour le démontrer, prenons exemple sur le passage précédemment cité où Médée se défend contre les accusations de Créon. L'hypotypose consiste en la description détaillée du passé de Médée, de tous les événements qui l'ont menée là où elle se trouve maintenant. Toutefois, c'est sur les passions qui l'animaient au moment où ces événements ont pris place que Sénèque met véritablement l'accent. Loin de n'être qu'une longue énumération de faits, Sénèque montre que tous les crimes horribles de Médée prennent racine dans la passion.

MÉDÉE : Qu'il est fort difficile de détourner de sa colère un cœur déjà enflammé, que la conduite vraiment royale pour qui tient le sceptre d'une main arrogante, c'est persister dans la voie où il s'est engagé, je l'ai appris dans mon palais.

[...] (Sénèque, *Médée*, 204)

MÉDÉE : [...] Pourquoi faire une différence entre deux coupables [Médée et Jason] ? C'est pour lui que Pélias est mort, non pour moi; ajoute la fuite, les vols, un père abandonné, un frère mis en pièces, tout ce que ce mari a coutume d'enseigner aux femmes qu'il vient d'épouser : ce n'est pas mon fait. Toutes ces fois je me suis rendue coupable, mais jamais pour moi. (Sénèque, *Médée*, 275-280)

Non seulement Médée nomme-t-elle la nature incontrôlable de sa colère, mais elle accuse aussi Créon d'être arrogant, ce qui la fait bouillir intérieurement encore davantage en lui rappelant l'intransigeance de son propre père, roi de Colchide. Lorsqu'elle affirme que c'est « pour lui [Jason] » qu'elle a commis tous ces crimes et qu'il est indéniablement injuste de punir un seul de deux coupables, Médée ressasse sans cesse les mêmes idées, souffle sur les mêmes braises, tourne le même fer dans la même plaie. C'est par le biais de l'hypotypose que nous la voyons aviver son *dolor*, s'enrager de *furor* puis rêver de son *nefas*. D'ailleurs, selon Dangel, « la remémoration et la contemplation d'images émotionnelles, dans un ressassement complaisant, permettent de faire resurgir, voire d'« autoalimenter » la douleur jusqu'à l'insoutenable de la folie [...]. » (Dangel, 2004, 17)

Ce discours victimaire, elle le reprendra donc plus tard — cette fois-ci en confrontant directement Jason. Nous constatons que les hypotyposes qui mettent l'accent sur la dérive des passions de Médée deviennent de plus en plus poignantes et le vocabulaire, plus insistant, voire même violent, au fur et à mesure que l'action se déroule.

MÉDÉE, s'adressant à la Nourrice avant l'entrée en scène de Jason : Si tu cherches, malheureuse, la mesure que tu dois assigner à ta haine, prends modèle sur ton amour. Moi, souffrir sans vengeance les torches de l'hymen royal ? Va s'écrouler dans l'inaction ce jour sollicité, accordé au prix de telles manœuvres ? Tant que la terre tiendra le ciel en équilibre, tant que le brillant firmament déroulera ses alternances régulières, tant que le sable ne pourra se compter, tant que le jour suivra le soleil et les étoiles la nuit, tant que le pôle fera évoluer les Ourses loin de la mer, que les fleuves se jetteront dans la mer, jamais ne cessera ma fureur vengeresse. Quels fauves cruels, quelle Scylla, quelle Charybde, engloutissant les eaux marines d'Ausonie et de Sicile, quel Etna, écrasant un Titan hors d'haleine, bouillonneront de si violentes menaces ? Non, un fleuve impétueux, une mer en tempête, des flots furieusement agités par le Corus, la force d'un feu attisé par le vent ne pourraient arrêter l'élan de ma rage : j'abattraï, je renverserai tout. Il craint Créon et les armées

du chef thessalien ? Le véritable amour ne peut craindre personne. (Sénèque, *Médée*, 397- 416)

À ce stade de la folie, Médée ne prend même plus la peine de jouer les victimes avec la Nourrice, dont le personnage est maintenant inutile puisqu'il servait, avec Créon, à concrétiser la *dolor* de Médée. Dès lors, le protagoniste assume entièrement son rôle d'odieuse criminelle. La justice n'existe plus que pour elle-même et elle n'est atteignable que par un seul moyen : la vengeance. De la *dolor* elle passe à la *furor* et n'attise non plus sa souffrance, mais sa rage. Celle-ci lui permettra enfin de se venger en perpétrant son *nefas* et ce n'est qu'à ce moment que justice sera rendue à Médée, par le biais de son amour devenu haine pour Jason.

De monologue en monologue, c'est grâce à ces longues descriptions que Sénèque dévoile le processus de dissolution de l'humanité par la corruption de la raison chez Médée. Toutes les passions qui sont ainsi mises en scène sont, de fait, les véritables acteurs principaux de cette tragédie sénèqueienne. Certes, il y a l'action sur scène qui permet d'impressionner le spectateur ou encore la gestuelle, le ton et le rythme de la parole du déclamateur pour reproduire cet effet sur les auditeurs des *recitatio*, mais c'est par le biais de ses longues descriptions détaillées du passé de Médée et de tous les événements que lui connaissons, mais revisités sous la lumière d'une toute nouvelle passion : la folie furieuse.

C'est ainsi que le spectateur peut être témoin des tréfonds de l'âme meurtrie de Médée et de la suite ininterrompue de crimes qu'elle a pu commettre au nom de l'une ou l'autre d'entre elles. À la fin de la pièce, il ne fait nul doute que le protagoniste qui s'enfuit sur son char ailé n'est nullement acquittée de tous ses crimes et d'aucuns se sentiront outrés par cette fin de prime abord plutôt mièvre : c'est qu'en tuant ses enfants, Médée a commis le crime le plus odieux et ne pourra plus jamais se regarder en face. Elle est à jamais défigurée par ses passions qui l'ont menée vers la folie et sa fuite vers les cieux est une rupture profonde et définitive entre Médée et toute morale humaine.

Au final, au-delà de l'impression qui se produit au moment où se déroule l'action, perdue la profonde conviction que la colère est la pire de toutes les passions. Celle qui peut nous détruire tous, tant individuellement qu'en tant que société. Que serait une société dirigée dans la crainte et dans l'injustice ? Sénèque l'avait déjà expliqué à Néron dans *De clementia*, mais comme nous le savons trop bien, celui-ci n'avait jamais suivi ses conseils. Se peut-il que Sénèque, par le biais de sa *Médée*, ait voulu à la fois prévenir le citoyen *lambda* de tomber dans le piège *De ira*, mais aussi

avertir l'Empereur — avec qui, nous le rappelons, Sénèque était brouillé à l'époque de l'écriture de la pièce — de ne jamais se laisser guider par la colère ou la vengeance ? Nous croyons que c'est une hypothèse qui, bien qu'invérifiable hors de tout doute possible, est fort probable.



## Conclusion du mémoire

Notre mémoire avait pour objectif principal de démontrer que Sénèque, même s'il n'a pas passé à l'histoire pour la qualité de ses tragédies, avait bel et bien un objectif moral qui sous-tendait leur écriture. Loin de n'être qu'un moraliste verbeux qui se contentait de correspondances, de dialogues et de traités philosophiques dédiés aux seuls initiés, notre auteur avait aussi le souci de démocratiser l'enseignement stoïcien en transmettant les idées principales de l'art de vivre par le biais du théâtre, sous le couvert du ludisme.

Afin d'asseoir notre démonstration sur des bases théoriques solides, nous avons d'abord cru bon de montrer en quoi la conception stoïcienne de la vérité permettait non seulement aux sages d'atteindre une compréhension parfaite du monde grâce à leur discernement des impressions cataleptiques des impressions non cataleptiques, mais aussi de pouvoir transmettre leurs connaissances à d'autres par le discours, peu importe la forme qu'il prenait. En effet, nos stoïciens expliquaient l'efficacité du discours pour influencer l'opinion par la croyance que l'âme et le discours étaient tous deux des corps, ce qui leur permet d'avoir un impact réel l'un sur l'autre.

Par la suite, nous nous sommes affairés à cerner les particularités de la poétique stoïcienne, dont le principal critère est celui de l'utilité. De fait, il y a une parfaite adéquation entre l'utile et le beau pour les fondateurs de l'école du portique, mais pour qu'une œuvre soit réellement considérée comme de l'art, il faut aussi qu'elle vise l'élévation morale de ceux qui la contemplent. Ceci nous a permis de comprendre pourquoi Sénèque dépeignait si souvent l'horreur et tout ce qu'il y a de plus laid dans l'humain : ce faisant, il croyait que son œuvre était d'autant plus belle puisque les sentiments qu'elle inspirait étaient d'autant plus profonds et marquants. De plus, nous avons démontré que pour les stoïciens les techniques artistiques humaines doivent nécessairement se coller le plus fidèlement possible aux lois de la Nature. C'est ainsi que le Sage peut aspirer à transmettre ses connaissances par le biais de l'art, car il comprend fondamentalement ce qu'est la Nature et quelles sont ses lois.

Toutefois, si l'art est une imitation de la Nature, elle ne l'est pas au sens tant critiqué par Platon : c'est que l'art humain imite les passions, réactions et perspectives humaines et non les objets naturels en tant que tels. Ceux-ci ne sont que des prétextes pour mettre l'humain à l'avant-scène. En ce sens, nous avons démontré que la tragédie était le véhicule privilégié de l'éthique stoïcienne puisque celle-ci permet à l'auteur d'avoir un impact émotif beaucoup plus grand sur son

auditoire. Par le biais du rythme des paroles, de l'euphonie, de la musique, de la danse et du chant, le genre tragique est tout désigné pour choquer et émouvoir. Évidemment, si ce puissant outil de réforme des mœurs tombe entre les mains bienveillantes d'un Sage qui souhaite faire œuvre utile en permettant l'élévation morale de son auditoire, il ne lui reste plus qu'à créer un véritable microcosme de la réalité, un monde parallèle qui met devant les yeux du spectateur ce qu'il juge être une vérité qui doit être connue de tous. Plus encore, nous avons démontré que les passions engendrées par les représentations théâtrales n'étaient pas de même nature que les passions telles qu'elles sont vécues dans la réalité. En effet, les passions théâtrales sont des *eupathetai* qui n'entraînent pas dans la déchéance l'âme d'une personne qui se soumet à elles; au contraire, elles sont d'heureuses passions qui permettent l'affranchissement de l'âme irrationnelle et la guident vers la philosophie.

Dans la pièce qui nous a intéressés, la *Médée* de Sénèque, la vérité indubitable dont voulait nous avertir Sénèque est bien sûr que nous ne devons jamais donner notre assentiment à la colère. Celle-ci est non seulement une passion qui écarte l'Homme de l'ataraxie tant recherchée, mais elle est le chemin le plus sûr vers la folie. Dans sa version de *Médée*, Sénèque s'est employé à faire de sa protagoniste un contre-exemple si horrible et répugnant que le dégoût qu'elle inspire à tous resterait longtemps en mémoire. En bon romain digne de son époque, il a également su, grâce à de longs monologues bien sentis, créer des hypotyposes efficaces qui permettent aux passions de Médée de prendre vie et ainsi devenir des personnages à part entière. Paradoxalement, c'est en créant volontairement de l'horrible et du laid que notre auteur, nonobstant toutes les critiques que les littéraires et philosophes ont pu faire sur son style, a façonné de main de maître une œuvre qui, plus que toute autre, démontre que le théâtre est, ni plus ni moins, une pratique de la vérité au sujet des finalités de la vie.

## Bibliographie

### *Sources primaires*

- Aristote. *Poétique*. trad. par Michel Magnien, Paris : Classiques de poche, 1990, 214 p.
- Aristote. *Poétique et Rhétorique*. trad. C.-É. Ruelle, Paris : Garnier-Frères, 1883, 405p.
- Dufour, R. *Chrysippe : œuvre philosophique*, tome I, Paris : Les Belles Lettres : Collection Fragments, 2004, 688 p.
- Dufour, R. *Chrysippe : œuvre philosophique*, tome I, Paris : Les Belles Lettres : Collection Fragments, 2004, 747 p.
- Longin. *Du sublime*, trad. J. Pigneaud, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1993, 148p.
- Platon. *Œuvre complètes*, tome V, 2e partie, *Cratyle* trad. : L. Méridier. Paris, Les Belles Lettres, 1961, 232 p.
- Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Hubert Zehnacker (ed.), Paris, Folio : Classique, 1999, 432 p.
- Sénèque. *De ira*, trad. A. Bourgery, Paris, PUF : Guillaume Budé, 2003, 109 p.
- Sénèque. *Lettres à Lucilius*, tome I, trad. A. Bourgery, Paris, PUF : Guillaume Budé, 2003, 170p.
- Sénèque. *Lettres à Lucilius*, tome II, trad. A. Bourgery, Paris, PUF : Guillaume Budé, 2003, 152p.
- Sénèque. *Lettres à Lucilius*, tome III, trad. A. Bourgery, Paris, PUF : Guillaume Budé, 2003, 173p.
- Sénèque. *Lettres à Lucilius*, tome IV, trad. A. Bourgery, Paris, PUF : Guillaume Budé, 2003, 195p.
- Sénèque. *Lettres à Lucilius*, tome V, trad. A. Bourgery, Paris, PUF : Guillaume Budé, 2003, 117p.
- Sénèque. *Médée*, trad. C. Guittard, Paris, Garnier Flammarion, 1997, 146 p.
- Sénèque. *Tragédies*, tome I, *Médée*, trad. A. Bourgery, Paris, PUF : Guillaume Budé, 2003, 266p.

### *Sources secondaires*

- Annas, J. « Platon le sceptique » dans *Revue de Métaphysique et de Morale*, Avril-Juin 1990, 95(2), pp. 267-291.
- Arcelaschi, A. *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Paris, École française de Rome, 1990, 469 p.
- Armissen-Marchetti, M. « Les ambiguïtés du personnage de Néron dans *De clementia* de Sénèque ». *Vita latina*, Volume 174 (no 1), 2006, pp. 92-103
- Barnes, J. « Language » dans *The Cambridge History of Hellenistic Philosophy*, BARNES, J. (dir.), New York, Cambridge University Press, 1999, pp. 177-221
- Bréhier, É. *La théorie des incorporels chez les stoïciens*. Paris : Vrin, 1997, 72 p.

- Brennan, T. « Stoic Moral Psychology » dans INWOOD, Brad et al. (2003), *The Cambridge Companion to Stoics*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 257-294
- Bourgery, A. « Introduction » dans : Sénèque. Dialogues : *De ira*, Paris, PUF, 2003, 212 p.
- Coleman, K. M. « Fatal Charades : Roman Executions Staged as Mythological Enactments », *The Journal of Roman Studies*, Vol. 80, 1990, pp. 44-73 [En ligne] [https://www.jstor.org/stable/pdf/300280.pdf?refreqid=excelsior%3A18d421c8a18ca5d0e972945372104db9&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/pdf/300280.pdf?refreqid=excelsior%3A18d421c8a18ca5d0e972945372104db9&seq=1#page_scan_tab_contents) (page consultée le 5 juillet 2017)
- Dangel, J. « L'esthétique théâtrale des tragédies de Sénèque : un style hispano-latin ? » dans ANDRÉ, Jean-Marie et al., *Hispanité et romanité*, Casa de Velasquez, 2004, pp. 81-93.
- Dezobry, C. *Rome au siècle d'Auguste ou le voyage d'un Gaulois à Rome*, vol. 3, Paris : Hachette, 1855, 522 p.
- Dumster, Elisha Ann. Circus Maximus, Digital Augustan Rome, [En ligne] <http://digitalaugustanrome.org/map/#/rome/filter:0/records/read/2/> (page consultée le 18 juillet 2017)
- Dumont, J-P. *Les écoles présocratiques*. Paris : Gallimard Folio/Essais, 1991, 951 p.
- Dupont, F. *Le théâtre latin*. Paris : Armand Collin, 1999, 173 p.
- Dupont, F. *L'orateur sans visage*. Paris : PUF, 2000, 256 p.
- Dupont, F. *Médée de Sénèque ou comment sortir de l'humanité*. Paris : Belin, 2000, 126 p.
- Dupont, F. *L'insignifiance tragique*, Paris : Gallimard, 2001, 225 p.
- Dupont, F. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris : Flammarion, 2007, 313 p.
- Dupont, F. *Les monstres de Sénèque*. Paris : Belin, 2012, 320 p.
- Eden, K. *Poetic and Legal Fiction in the Aristotelian Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1986, 210 p.
- Encyclopédie Larousse. « Jeux du cirque », [En ligne] [http://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/jeux\\_du\\_cirque/187149](http://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/jeux_du_cirque/187149) (page consultée le 18 juillet 2017)
- Fitzgerald, W. *Martial : The World of Epigram*, University of Chicago Press, Chicago, 2008, 248p.
- Gill, C. « The School in the Roman Imperial Period », in : INWOOD, Brad. *The Cambridge Companion to the Stoics*, New York, Cambridge University Press, 2003, pp. 33-58
- Gouvernement du Québec. « Hypotypose », Office québécois de la langue française, 27 février 2013 [En ligne] [http://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/bibliotheque/dictionnaires/terminologie\\_figuresdestyle/hypotypose.html](http://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/bibliotheque/dictionnaires/terminologie_figuresdestyle/hypotypose.html) (page consultée le 21 octobre 2017)

- Guittard, C. « Introduction » dans SÉNÈQUE, *Médée*, Paris, Garnier Flammarion, 1997, 146 p.
- Lévy, C. « Opinion et certitude dans la philosophie de Carnéade », *Revue belge de philologie et d'histoire*, Vol. 58 No 1, 1980, pp. 30-46 [en ligne] [http ://www.persee.fr/doc/rbph\\_0035-0818\\_1980\\_num\\_58\\_1\\_3272](http://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1980_num_58_1_3272) (page consultée le 21 octobre 2017)
- Lueger, M. « Stage Death : From Offstage to in Your Face », JSTOR daily, 21 septembre 2016 [En ligne] [https ://daily.jstor.org/stage-death-from-offstage-to-in-your-face/](https://daily.jstor.org/stage-death-from-offstage-to-in-your-face/) (page consultée le 18 juillet 2017)
- Moreau, A. « Médée », dans : *Dictionnaire des mythes féminins*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Du Rocher, 2002, 2124 p.
- Romeyer Dherbey, G. et Gourinat Jean-Baptiste. *Les stoïciens*, Paris : Vrin, 2005, 622 p.
- Rubarth, S. « Stoic Philosophy of Mind », Internet Encyclopedia of Philosophy. A Peer-Reviewed Academic Resource [En ligne] [http ://www.iep.utm.edu/stoicmind/#SH4b](http://www.iep.utm.edu/stoicmind/#SH4b) (page consultée le 21 octobre 2017)
- Sifakis, G. M. *Aristotle on the function of tragic poetry*, Crete, Crete University Press, 2001, 206p.
- SIPIORA, P. *et al. Rhetoric and Kairos - Essays in History, Theory and Praxis*, SUNY Press, 2012, 258 p.
- STALEY, G. *Seneca and the idea of tragedy*, Oxford, Presses Universitaires d'Oxford, 2010, 185 p.
- ZAGDOUN, M.-A. *La philosophie stoïcienne de l'art*, Paris, CNRS, 2000, 309 p.